L'EDUCATION MUSICALE



N° 364
Janvier 1990
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1989	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 100 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	260 F	310 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	285 F	350 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1989)	70 F PORT INCLUS	85 F 10 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'Annuaire du Musicien)	450 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1990

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

EDITORIAL

En ce nouvel an, veuillez accepter les vœux de toute l'équipe rédactionnelle qui se dévoue sans compter au service de "L'Education Musicale". Nous vous souhaitons beaucoup de joies familiales et professionnelles. Nous essaierons quant à nous de mieux vous satisfaire.

Cette année, nous lançons une nouvelle rubrique destinée aux candidats fort nombreux qui se présentent au concours d'élèves-instituteurs. Il est bien évident que ces articles (analyses, pédagogie) pourront servir à tous. Nous confions cette charge à B. Leuthereau et B. Plassard déjà présents dans les Ecoles Normales de Versailles. Les E.N.I. doivent disparaître prochainement au bénéfice d'Instituts Universitaires de Formation des Maîtres. Qu'adviendra-t-il alors de l'éducation musicale ? Il serait aberrant de voir supprimer une matière indispensable à la formation des instituteurs. Formons le vœu qu'elle figure toujours dans les nouvelles structures.

Beaucoup d'établissements dans le Secondaire sont dotés de matériel informatique. Avec l'aide de collègues expérimentés, nous vous livrerons quelques expériences réussies et quel intérêt il peut y avoir à pratiquer ces nouvelles formes de pédagogie musicale.

Vous nous réclamez aussi régulièrement un choix de chœurs et de mélodies. Aidez-nous à réaliser un répertoire. Vos suggestions seront les bienvenues.

Simone Musson

45e Année — JANVIER 1990 — n° 364

SOMMAIRE

Page	Titre	Auteur
1	Editorial	**Simone Musson**
3	Les épreuves musicales du C.R.E.I. (concours de recrutement d'élèves-instituteurs)	**Bernard Leuthereau et Bernard Plassard**
7	CAPES et Agrégation Regards sur la messe grégorienne	**Jacques Viret**
13	La musique pure (analyses de la symphonie en sol mineur K.550 de Mozart et du quatuor à cordes op. 10 de Debussy)	**Gérard Denizeau**
18	CAPES et Agrégation Don Giovanni	**Philippe A. Autexier**
23	Haydn Symphonie "La Surprise"	**A.M. Pozzo di Borgo**
29	Notre Discothèque	**Philippe Zwang**
31	Les Chœurs de Berlioz au Festival de Divonne	**Jacques Chailley**

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

Les épreuves musicales du C.R.E.I.

(Concours de recrutement d'Elèves-Instituteurs)

par Bernard LEUTHEREAU et Bernard PLASSARD
Professeurs d'Education Musicale aux Ecoles Normales
de St-Germain-en-Laye et Versailles

(Série de six articles à paraître entre janvier 1990 et Juin 1990)

Janvier : – Textes Officiels et commentaires
Février : – Analyse du Prélude de la 1re Suite de "L'Arlésienne" / **BIZET**
Mars : – Analyse de "Jean de Florette" / Musique de film de **J.-C. PETIT**
Avril : – Analyse de la "Messa di Gloria" / **PUCCINI**
Mai : – Analyse du "Quintette pour clarinette" / **MOZART**
Juin : – Rapport du jury des Ecoles Normales de Versailles et St-Germain-en-Laye, pour septembre 1989.

Les dix dernières années ont vu se succéder, dans les Ecoles Normales d'Instituteurs, près d'une dizaine de plans de formation différents dans lesquels, chaque année, tout semblait remis en cause.

De l'horaire spécifique des disciplines au contenu des programmes, tout contribue à tenir l'enseignant-formateur en éveil, puisqu'il lui faut s'adapter chaque année à la nouvelle donne.

Deux choses cependant semblent être demeurées stables :

– Le pays a toujours besoin d'instituteurs (plus de mille candidats ont figuré sur la liste des inscrits au concours, dans l'Académie de Versailles, en 1989).

– L'instituteur est un enseignant polyvalent : malgré la diversité des modalités de recrutement de ces dix dernières années, les concours ont toujours comporté une épreuve d'Education Physique, une épreuve d'Arts Plastiques et une épreuve d'Education Musicale.

Il nous a donc semblé que nous pouvions rendre service aux candidats en faisant le point sur l'épreuve d'Education Musicale du C.R.E.I. qui semble en outre s'être stabilisée ces derniers temps et dont nous formons le vœu qu'elle soit maintenue "en l'état" tant que perdurera la volonté politique de polyvalence de l'instituteur.

Ainsi, bien que les Ecoles Normales d'Instituteurs soient amenées à disparaître à partir du 1er septembre 1990, au profit des Instituts Universitaires de Formation des Maîtres (I.U.F.M.), considérerons-nous comme improbable que les contenus des épreuves du concours soient modifiés avant cette date. Vraisemblablement, de nouveaux textes officiels devraient voir le jour entre septembre 1990 et 1991. En attendant, l'arrêté du 7 mai 1986 et sa modification de 1987 restent en vigueur.

Ce premier article, après avoir rappelé les textes officiels et les commentaires de l'Inspection générale, tentera d'indiquer dans quel esprit se déroule cette épreuve et donnera quelques conseils aux candidats. Notre seule autorité en la matière est évidemment l'expérience acquise au cours de ces longues heures de "psychodrame" pendant lesquelles, vingt fois par jour, retentit l'aveu douloureux à nos oreilles : "Je n'ai jamais fait de musique, je chante faux... Je ne comprends pas ce que vous attendez de moi".

Ce que nous attendons de vous, chers candidats ? C'est exactement ce que l'Inspection Générale attend de nous... que nous attendions de vous... Ceci pour dire que nous sommes évidemment à la fois tributaires et solidaires, autant que faire se peut, des textes officiels qui régissent l'épreuve.

Mais avant de nous référer à ces lignes officielles, permettez-nous de vous indiquer ce que -précisément-nous n'attendons pas de vous.

Pas plus que les examinateurs de Français ne vous soumettent à des questions relevant de l'agrégation de grammaire, pas plus que les examinateurs de Mathématiques ne vous demandent d'atteindre le niveau du concours d'entrée à Polytechnique, pas plus que l'Education Physique et Sportive ne réclame de vous d'être de nouveaux espoirs de l'Athlétisme français, nous ne vous demandons pas et nous ne vous demanderons jamais de devenir les émules de Rubinstein, Horowitz ou Cziffra ! Ni des musicologues avertis ! Ni même d'excellents chanteurs de variétés ! Ni encore des professeurs de Conservatoire...

Pour la simple raison que si votre profil musical était si "avantageux", nous vous inciterions bien évidemment à embrasser la carrière de professeur d'Education Musicale... ou de concertiste plutôt que celle d'instituteur !

Car l'Education Nationale manque aussi d'enseignants spécialisés... en Musique, comme elle en manque en Mathématiques... comme elle en manque en Français !

Restons-en donc aux exigences de l'épreuve et tentons de définir ce qui est exigible de vous, quel que soit votre type de cursus.

A – TEXTES OFFICIELS ET OBSERVATIONS DE L'INSPECTION GÉNÉRALE

"L'épreuve comportera désormais une épreuve instrumentale ou vocale et une épreuve auditive.

1) Interprétation instrumentale ou vocale
(durée : 5 mn, notée sur 10)

– S'il choisit l'interprétation instrumentale, le candidat interprète une œuvre de son choix.

– S'il choisit l'interprétation vocale, la candidat présente deux chants de styles différents (chants traditionnels, classiques, modernes) et il interprète celui choisi par le jury.

Il serait souhaitable que le candidat présente les partitions musicales au jury.

Critères d'évaluation : justesse, qualités d'expression, engagement et sensibilité.

2) Analyse d'un court fragment musical
(durée : 10 à 15 mn, notée sur 10)

Le candidat présente quatre œuvres qui doivent appartenir à des époques et des genres différents.

Le jury choisit un court fragment extrait de ces quatre œuvres. Après avoir situé rapidement le fragment musical dans son contexte culturel, le candidat en dégage les caractéristiques essentielles. Critères d'évaluation : le jury évalue les connaissances mais surtout l'aptitude du candidat à écouter vraiment et à s'approprier un fragment musical : perception des éléments sonores (timbres, intensités, hauteurs, dynamiques, plans sonores), mémorisation de structures simples, d'éléments mélodiques et rythmiques, analyse verbale et vocale".

B – NOTRE LECTURE DES TEXTES ET NOS CONSEILS PRATIQUES

On aura noté que l'ordre adopté -dans le texte- correspond bien à celui des Instructions Officielles : l'urgence demeure en effet que le futur instituteur puisse être en mesure, dans un souci de polyvalence minimale, de communiquer à sa classe le plaisir musical essentiel qui est de chanter ; de chanter... ou/et de pratiquer un instrument simple ; mais de chanter comme on parle ; comme on marche ; comme on respire... Sans être diva, orateur, athlète ou yogin !

La présence diffuse de la Callas n'a jamais empêché aucune jeune mère de chanter, quand vient le soir, une berceuse à son enfant... La présence d'un Démosthène n'a jamais empêché aucun de ses contemporains grecs de s'exprimer sur la place publique !

Quant à l'épreuve instrumentale, si elle se situe, certes, un peu au dessus des compétences courantes de l'honnête homme du XXe siècle, elle doit s'entendre dans le même esprit : dans la lignée de l'acte vocal naturel, dans son prolongement ! Il ne saurait être question, par conséquent, d'exiger du candidat autre chose qu'une aptitude plus confirmée à communiquer, par le biais du jeu instrumental, cette émotion musicale minimum, équivalente à celle que procure le conteur occasionnel -non professionnel- lorsque son conte sonne vrai !

Tant que l'enseignement en classe primaire demeurera un enseignement "général", les compétences exigibles d'un instituteur (et a fortiori d'un apprenti-instituteur bénéficiant, une fois le concours acquis, de deux années de formation) demeureront celles de l'honnête homme qui sait où se trouvent Brest, Bordeaux et la Rochelle sans briguer le titre de docteur en Géographie ; qui sait -sans être passé par Normale Supérieure- que Victor Hugo est l'auteur des Misérables et Balzac celui de la Comédie Humaine... Qui sait, enfin, distinguer, dans une partition simple, le mode majeur du mode mineur et le binaire du ternaire sans être passé par le Conservatoire, tant cela est "naturel" !

Dans la pratique, voici quelques conseils :

Il faut tout d'abord insister sur la bi-polarité obligatoire du concours :

1 – épreuve instrumentale ou vocale,
et
2 – épreuve auditive.

De plus, la première partie comporte un choix dont il convient de se préoccuper bien avant le concours :

1 – épreuve instrumentale
ou
2 – vocale.

1 – Interprétation instrumentale ou vocale

Pourquoi ce choix laissé au candidat ? Essentiellement pour des raisons pratiques d'organisation concrète du concours. De toute évidence, l'obligation du chant pour tous les candidats et le maintien – en option facultative – de la performance instrumentale aurait considérablement alourdi une épreuve déjà fort lourde au niveau de sa mise en œuvre. Comment aurait-on noté ce "supplément facultatif" ? D'un autre côté, il semblait impensable de ne pas favoriser d'une manière ou d'une autre les musiciens instrumentistes. Cela dit, il apparaît, à l'usage, qu'il ne saurait être question par un biais ou par un autre de ne pas "contrôler" au cours d'une épreuve de musique la voix – parlée et chantée – du futur instituteur, puisqu'aussi bien c'est son "instrument de travail" !

Néanmoins, le texte officiel étant ce qu'il est, il engendre quatre cas de figures :

1 – le candidat n'est pas instrumentiste mais il chante convenablement ;

2 – le candidat est instrumentiste mais demeure inhibé dans le domaine vocal ;

3 – le candidat n'est pas instrumentiste et ne chante pas ;

4 – le candidat est instrumentiste et bon chanteur.

Dans la stricte optique du concours – qui est évidemment de gagner le maximum de points – les deux premiers cas de figure ne créent pas de difficultés. Dans les deux autres cas, le candidat doit porter ici un regard objectif sur ses capacités musicales et choisir son option en conséquence. Les réponses qu'il apportera à de simples questions de bon sens préalables telles que :

"Dans quel domaine suis-je le plus à l'aise ?" – "Ma pratique instrumentale est-elle qualitativement supérieure à ma pratique vocale ?" vont influer sur sa décision finale.

S'il peut donner la mesure de ces deux talents, il pourra s'entourer d'avis éclairés de musiciens.

Reste le cas de quelques candidats qui préparent l'épreuve dans les facultés et les Ecoles Normales, et qui soulèvent de temps à autre le problème existentiel suivant : "Je chante complètement faux et je ne joue pas d'instrument... Que dois-je faire ?". Aucune réponse toute faite ne pouvant convenir, il sera utile de s'attarder sur l'expression *chanter faux*. Chanter faux, c'est être incapable de reproduire des intervalles et des mouvements mélodiques donnés. Dans tous les autres cas, il s'agit le plus souvent d'un problème de tessiture (incapacité temporaire ou durable à chanter dans un certain registre, mais reproduction fidèle des intervalles et des mouvements mélodiques dans une tessiture autre que celle de l'exemple initial). Pour ceux qui appartiendraient à cette catégorie, la *transposition* apporte la solution au problème.

Quant aux très rares autres (ne nous voilons pas la réalité en nous disant qu'ils n'existent pas), nous leur conseillerons à titre personnel de se mettre ou de se remettre à la flûte à bec, de préférence avec un professeur, et au moins un an avant le passage du concours.

Souvent effleurée *in abstracto*, la question des *niveaux* exigés en matière d'exécution instrumentale ou vocale prend – à la veille du concours – la forme d'un leitmotiv auquel pourtant les textes officiels sollicités apportent une réponse ferme et définitive : aucune exigence particulière n'y est formulée.

Les candidats ne sont donc pas jugés que sur les critères déjà indiqués de justesse, d'expression, d'engagement, de sensibilité, précisés dans les instructions officielles. Puisque la sagesse impose que chacun respecte ses limites naturelles, il est inutile de travailler des œuvres que l'on ne surmonte pas.

La compétence du jury est précisément de savoir déterminer la "musicalité potentielle" profonde d'élèves présentant des morceaux ou des chants de niveaux différents.

La tâche n'est pas si aisée qu'il y peut paraître et tel ou tel jury pourrrait exceptionnellement être abusé par une brillante technique d'un candidat, mais, encore une fois, les membres du jury (pour la plupart professeurs d'Ecole Normale ou conseillers pédagogiques de l'Ecole Primaire), savent ce qu'ils font et savent apprécier un candidat dans sa globalité, en se souvenant qu'ils recrutent des instituteurs possédant des qualités musicales et non des musiciens possédant des qualités pédagogiques !

Selon la nature du morceau présenté (avec accompagnement ou à cappella), le candidat doit éventuellement penser à la question de l'accompagnement pianistique. Il peut communiquer la partition au secrétariat du concours quelques temps avant les épreuves. Mais, il peut aussi venir avec un accompagnateur ou avec une cassette d'accompagnement préalablement enregistrée par ses soins. Nous reviendrons sur ces points ultérieurement.

La partition, si elle est *souhaitable*, quelle que soit la forme de l'interprétation, n'est pas obligatoire, excepté en cas de besoin d'un accompagnement pianistique, réalisé par un des membres du jury musical. D'autre part, le candidat ne devrait pas être évalué sur sa capacité à jouer de mémoire ; cette idée est absente des textes. Enfin, concluons par cette lapalissade déconcertante : tous les instrumentistes non-pianistes se doivent d'apporter leur instrument ! Nous reviendrons, au cours de l'année, sur les critères de choix concernant les chants ou les morceaux "présentables" et sur la manière de les présenter.

2 – Analyse d'un court fragment musical

Premier point fondamental : le mot "ŒUVRE" doit être pris ici au sens large. Aucun style, aucun programme ne sont imposés. Il est possible aussi bien d'analyser une musique classique, que de la folk musique, du reggae, du gamelan, du chant grégorien, du free-jazz, etc. Une seule question est à mettre en évidence dans le choix des ŒUVRES : qu'ai-je à "dire" sur cet extrait ?

Second point : cette épreuve vise à mesurer les capacités auditives du candidat, pas son bagage culturel ! S'il semble – de toute évidence – nécessaire, sinon indispensable, de situer l'œuvre dans son contexte culturel essentiel (historique, artistique, stylistique), ceci ne doit occuper qu'une infime partie de l'exposé et il faudra à tout prix éviter les longues introductions verbeuses qui auraient pour but de masquer les carences dans la sensibilité musicale, ou – pire encore – les résumés de pochettes de disques ingurgités et débités ex abrupto.

Une constante : les jurys sont plus sensibles aux capacités des candidats à s'approprier des structures musicales, chanter des thèmes, frapper des rythmes, reconnaître des instruments, repérer des formes... Plus les œuvres sélectionnées individuellement se prêtent à ce genre de travaux, plus les chances de réussite sont grandes. Sélectionnez-les en connaissance de cause, et non pas uniquement parce qu'elles vous "plaisent" ; ne les choisissez pas sur un coup de tête, mais surtout parce que vous saurez en tirer parti. D'autre part, revenons sur trois mots qui sont autant d'exigences stipulées dans le B.O. : *quatre œuvres, doivent, différents*. Les candidats qui ne respectent pas ces consignes d'emblée, perdent stupidement des points.

Deux critères importants retiennent l'attention du jury dans l'analyse d'une musique : la capacité du candidat à situer le style de celle-ci (musique folklorique, traditionnelle, classique, etc), et la capacité du candidat, compte tenu de sa pratique, à dégager de l'œuvre les principaux éléments musicaux, en fonction du style déterminé. Dans la plupart des cas, ce dernier croit, à tort, que, seuls des musiciens confirmés peuvent affronter ce type d'épreuve. Or, la réalité montre qu'il n'en est rien. A cet égard, il faut souligner que dans le domaine musical, les futurs instituteurs seront amenés à jouer vis-à-vis des élèves, un rôle plus "incitatif" que "didactique". L'esprit de cette épreuve du concours en est fortement imprégné. Chacun est malgré tout conscient que cette partie de l'épreuve est assez délicate à préparer : travailler seul, sans avoir reçu de formation musicale, représente évidemment un handicap. Voilà pourquoi de nombreux centres assurent une préparation minimale : Facultés et Ecoles Normales notamment. On remarquera, d'ailleurs, que le pourcentage de "reçus" est notablement plus élevé chez ceux qui suivent la préparation au C.R.E.I.

Une fois les musiques sélectionnées, la première "opération" va consister à extraire un *fragment* de chacune d'entre elles. Cet acte chirurgical n'est nécessaire que dans la mesure où la durée de l'œuvre totale dépasse cinq minutes : il s'agira, selon les cas, d'un mouvement, d'un fragment de mouvement ou d'acte, etc. Cela est indispensable : le cadre de l'analyse doit être délimité dans un temps intégrable à celui de l'épreuve. Evidemment, quelques conseils méthodologiques doivent être pris en considération.

Trois règles fondamentales, dans l'exposé, doivent être observées, et elles ressemblent fort à celles qui régissent l'explication de textes littéraire que le candidat a certainement déjà eu l'occasion de pratiquer :

1 – aller du général au particulier, en suivant un plan structuré.

2 – affiner petit à petit l'analyse, sans chercher à atteindre une impossible exhaustivité,

3 – donner une direction à son commentaire et atteindre une conclusion "franche" !

Si l'on préfère, l'exposé devrait pouvoir répondre aux questions suivantes : Quoi ? Où ? Quand ? Pourquoi ? Comment, par quels moyens ? De quel type d'œuvre s'agit-il ? Dans quelle époque et dans quelle culture s'inscrit-elle ? Pourquoi présente-t-elle un intérêt ? Comment parvient-elle à nous "émouvoir" ou à nous "intéresser" ? Qu'est-ce qui est fondamental dans cette page ? Le thème ? Alors je le chante... Le rythme ? Je m'en imprègne et je le frappe pour le communiquer. Le choix des timbres ? Je les signale au cours de l'audition... Le texte littéraire sur quoi l'œuvre repose ? Je le traduis et je le cite. Il sera utile de s'entraîner chez soi, devant un magnétophone, à l'élaboration de l'exposé (d'une durée de cinq à dix minutes) au cours duquel, notamment, on chantera le thème principal, on battra les rythmes caractéristiques.

Concrètement, c'est souvent après avoir écouté l'œuvre qu'ils ont retenue parmi les quatre proposées, que les jurys invitent le candidat à s'exprimer. La règle n'est toutefois pas absolue.

Enfin, pour éviter toute perte de temps, on aura intérêt à présenter les quatre œuvres sur un même type de support : cassette audio par exemple.

N.B. Les articles qui suivront, entre février et mai 1990 sont les analyses de quatre œuvres appartenant à des genres, styles et époques différentes. Elles ne seront là qu'à titre indicatif et documentaire. En juin 1990, figurera dans la revue un rapport du jury musical des Ecoles Normales de Versailles et Saint Germain en Laye, qui viendra clore le chapitre du C.R.E.I.

COMMUNIQUÉ

Avec l'aide efficace des conservateurs de la Bibliothèque Municipale de Lons le Saunier, Daniel Paquette, professeur de musicologie à l'université Lumière-Lyon II, a mis à jour les manuscrits autographes **de 312 mélodies de Rouget de Lisle** couvrant plus de 1 000 pages.

L'auteur de la *Marseillaise* prit soin sur ses vieux jours de recopier son œuvre vocale, prévoyant un accompagnement de piano forte (rarement écrit). Hormis les ***50 chants français*** édités chez l'auteur en 1825, ces mélodies sont inconnues, illustrant des textes de Chateaubriand, Voltaire, Boileau ou Beaumarchais ou... Rouget de Lisle.

Une équipe de recherche du "Centre de recherche sur la musique informatique musicale et médias", sous la direction de **Daniel Paquette**, constituée pour l'année du bicentenaire, commence à transcrire ces documents de Rouget de Lisle afin de révéler par l'édition cette musique appartenant au patrimoine de Franche-Comté et de France.

REGARDS SUR LA MESSE GRÉGORIENNE

par **Jacques VIRET**

I - ESPRIT ET TECHNIQUES DE LA COMPOSITION GREGORIENNE

Point n'est besoin d'en savoir long sur le répertoire grégorien pour se rendre compte que le concept de "composition" y prend un tout autre sens que lorsqu'un compositeur classique "met en musique" un texte : ne serait-ce qu'en songeant au strict anonymat entourant la création de ce répertoire — de pair avec la relative obscurité des circonstances mêmes de celle-ci, anonymat s'opposant à l'individualisme moderne mais rejoignant les normes communes à toute expression artistique véritablement traditionnelle. Tenter d'éclairer le sens que revêt l'acte de composition dans le chant grégorien, et les procédés généraux auxquels il donne lieu, équivaut ainsi à ouvrir une voie menant à une compréhension en profondeur de ce chant dans son authenticité.

Il faut d'abord se souvenir que cet immense corpus mélodique s'est élaboré, dans sa quasi-totalité, vraisemblablement en l'absence d'une écriture musicale. Les plus anciennes notations apparaissent vers le début du IXe siècle, mais les faits historiques donnent toutes raisons de penser que ces notations transmettent un répertoire substantiellement fixé à une date antérieure, et progressivement élaboré pour le moins au cours des quatre ou cinq siècles précédents. C'est donc dans la *tradition orale*, celle du "bouche à oreille", "de vive voix" — viva voce —, que s'enracine la composition grégorienne. Cela implique des conditions de création radicalement différentes de celles, fondées sur l'écrit, qui nous sont familières, et suscite des techniques compositionnelles auxquelles la monodie grégorienne doit quelques-uns de ses caractères stylistiques les plus remarquables et les plus originaux. Il faut mentionner en premier lieu, à cet égard, le *formulisme* considéré à juste titre par le Père Marcel Jousse, dans ses très importants travaux sur le "style oral"(1), comme l'un des traits fondamentaux propre à toute culture orale et à la capacité de mémorisation qu'elle implique obligatoirement. Or le grégorien est bel et bien *tissé de formules*, tant à l'échelle de l'ossature mélodique (la "macrostructure") qu'à celle des motifs ornementaux (la "micro-structure"). Etudier la nature de ces formules, et la manière dont elles sont mises en œuvre par la mélodie, revient donc pratiquement à étudier la composition elle-même. Ce faisant on démonte des mécanismes et analyse rationnellement des processus qui ont constitué à l'origine un art vivant, spontané, et non une élaboration complexe et intellectuelle comme pourrait nous la présenter une semblable investigation. Il y aurait lieu par ailleurs de mettre la composition grégorienne en parallèle avec les caractéristiques qu'offrent les musiques populaires les plus diverses, par exemple pour y retrouver l'*instinct de variation* bien connu des folkloristes. Nul n'ignore qu'une création du peuple (ou même savante), en circulant d'un lieu ou d'un groupe humain à l'autre, se transforme dans une mesure variable et ne reste jamais textuellement identique ; seul l'écrit "fige" cette création à un état particulier qu'elle traverse, ce qui s'est précisément produit pour les chants grégoriens de la messe peut-être sous saint Grégoire, vers l'an 600, alors que les antiennes de l'office sont restées fluctuantes. On invoquera à ce propos la similitude que révèlent avec le grégorien d'autres répertoires liturgiques latins comme le *vieux-romain* et l'*ambrosien* (ou milanais) : de nombreux chants ont dans ces trois répertoires le même texte et une mélodie apparentée non par le détail de la courbe — ce qui pourrait résulter d'un simple emprunt — mais par les grandes articulations de la ligne, indice d'une parenté plus essentielle. Preuve que le "compositeur grégorien" n'a point cherché à faire œuvre originale, mais qu'il s'est référé à *un fonds mélodique vivant*, latent dans sa mémoire. La conception de la "page blanche", de "l'originalité créatrice" demeure lettre morte pour la composition grégorienne, comme pour tout art traditionnel (visuel, poétique ou musical) en vertu de l'acception rigoureuse et exacte qu'y acquiert la notion de "tradition".

Il va de soi, d'autre part, que les processus compositionnels se diversifient selon les *genres* ou les

(1) Marcel Jousse (1886-1961) : *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs* (Edl. Beauchène, 1924-25), *L'anthropologie du geste* (Ed. Resma, 1969), etc. Cf. Gabrielle Baron, *Marcel Jousse, introduction à sa vie et à son œuvre* (Ed. Casterman, 1965).

formes du répertoire, eux-mêmes étant étroitement conditionnés par leur finalité ou leur appropriation liturgique. Sous l'angle qui nous intéresse présentement nous distinguerons trois techniques fondamentales, chacune régissant plusieurs genres musico-liturgiques, à savoir la *cantillation*, la *centonisation* et la *composition libre*. Voyons l'aspect particulier que prend le phénomène de composition dans ces trois types généraux.

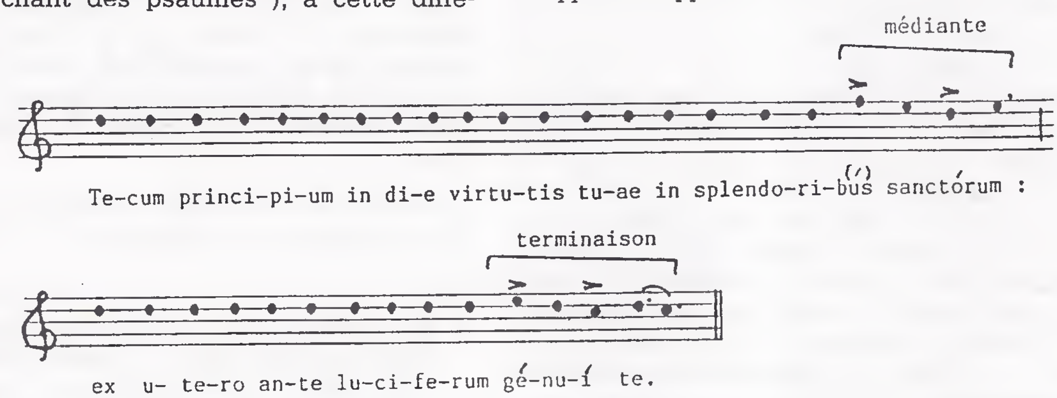
La cantillation

Le terme "cantillation" est utilisé par les musicologues modernes pour désigner toute forme de récitation émise avec une voix chantée mais non perçue comme un chant[2]. A la différence du récitatif occidental classique, la cantillation n'est pas "composée" mais résulte de l'adaptation quasi mécanique de *formules stéréotypées* léguées par la tradition et soulignant exclusivement l'accentuation et les ponctuations du texte, sans nulle intention expressive. Elle se rencontre, sous un aspect ou un autre (avec une plus ou moins grande richesse de formules) dans toutes les civilisations traditionnelles, principalement (mais pas exclusivement) en relation avec un contexte rituel. Son exécutant n'est jamais un "chantre", mais un ministre non considéré comme musicalement qualifié : pour la liturgie latine c'est selon les cas un lecteur, un sous-diacre, un diacre ou le prêtre célébrant qui assure cet office. Dans le rituel de la messe les lectures bibliques et les prières du prêtre (collecte, secrète, canon, post-communion) sont cantillées, se moulant sur des *tons*, c'est-à-dire des schémas mélodiques simples et extensibles en fonction de la longueur des phrases, avec formules de ponctuation à la fin et parfois d'intonation au début de celles-ci. La liturgie juive de la Synagogue traite les lectures bibliques selon un style de cantillation plus élaboré, style dont découlera la centonisation des graduels, traits et alléluias grégoriens (cf. ci-dessous). A ces pratiques de récitation mélodisée se rattache la *psalmodie* ("chant des psaumes"), à cette différence près qu'il s'agit ici d'un texte poétique subdivisé en *versets*, chaque verset étant en outre lui-même partagé en deux hémistiches (demi-versets). D'où une cantillation déjà plus structurée, avec le retour régulier du même moule mélodique adapté à chaque verset successif. Mais pour le reste les caractères distinctifs de la cantillation définissent également la psalmodie, notamment son allure stéréotypée, dépourvue de toute recherche expressive. Voici par exemple comment se psalmodie le troisième verset du psaume 109 le dimanche à l'office de Vêpres[3] (traduction : "A toi l'empire au jour de ton triomphe dans de saintes splendeurs ; de mon sein avant l'aurore je t'ai engendré" — le psaume 109 selon la Vulgate porte le N° 110 dans le psautier hébraïque suivi par les traductions récentes) (Exemple 1).

Il s'agit du VIIe ton psalmodique (mode de *sol* authente), où la *teneur* (ou "corde de récitation") est *ré* : les degrés voisins, *do*, *mi* et *fa*, gravitent autour de ce pôle mélodique et créent un embryon de courbe (nous avons indiqué, par un signe d'accentuation, les accent verbaux mis en relief par les formules ponctuantes, à savoir la *médiante* concluant le premier hémistiche et la *terminaison* concluant le second). A la messe des tons psalmodiques très semblables, mais légèrement plus ornés — car la richesse de l'ornementation est toujours dictée par le degré de solennité du rituel — accompagnent l'antienne d'introït et primitivement aussi celle de communion, deux chants étroitement apparentés entre eux. Dans son état le plus courant et le

(2) Voir l'étude de Solange Corbin, "La cantillation des rituels chrétiens", *Revue de Musicologie*, XLVII, juillet 1961, pp. 3-36 (avec nombreuses notations musicales) ; et le premier tome de l'*Encyclopédie des musiques sacrées* (dir. Jacques Porte), Ed. Labergerie, 1969.

(3) Pour la liturgie latine des Vêpres du dimanche, cf. *Antiphonale Monasticum pro diurnis horis* (Tournai, Desclée, 1934), pp. 124 sqq. ; tons psalmodiques simples, *ibid.*, pp. 1208 sqq.



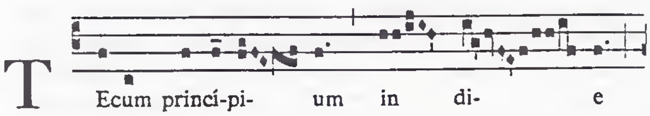
plus simple, le chant d'introït s'agence selon un plan formel symétrique A B A, où l'antienne chantée deux fois (mélodie ornée relevant de la "composition libre", cf. ci-dessous) encadre un unique verset psalmodié, résidu d'un état originel plus développé avec alternance de plusieurs versets et de plusieurs répétitions de l'antienne. Et le chant de communion, réduit depuis le XIIe siècle à sa seule antienne, devrait normalement être chanté d'une manière identique. On comprendra donc que dans un introït quelconque seule l'antienne — paroles et mélodie — est propre à celui-ci : en ce qui concerne le verset les formules mélodiques qu'il utilise sont communes à tous les introïts de même mode. La "composition", au sens précis du terme, ne vaut que pour l'antienne.

La psalmodie, dont on vient d'indiquer brièvement les caractéristiques essentielles, représente vraiment *la forme-mère du chant liturgique latin* : tout le répertoire des antiennes et des répons, où se déploient dans leur splendeur les ressources musicales et expressives de la composition grégorienne, en est directement issu.

La centonisation

Tout comme la cantillation, la centonisation est une technique à base de formules, mais bien différente d'elle en son esprit et ses applications. On a affaire ici à une véritable mélodie, qui peut même atteindre à une grande richesse musicale et ornementale, et cette mélodie est réellement "composée" si l'on tient compte du sens étymologique du mot, à savoir "poser côte à côte". Le principe de la centonisation[4] réside en effet dans la présence d'éléments préexistants — en l'occurence des formules mélodiques — en tant que matériaux qui vont être assemblés et reliés entre eux pour constituer une ligne mélodique continue, sans que les "jointures" soient décelables si l'assemblage est bien réalisé. Le mot lui-même se réfère au "centon" (latin *cento*) qui désigne proprement une couverture ou un vêtement confectionné au moyen de morceaux d'étoffes cousus ensemble. Pas plus que la cantillation, la centonisation n'est un procédé spécifique au répertoire grégorien : on a laissé entendre plus haut que la cantillation biblique de la Synagogue relève de ce procédé si l'on envisage sa variété de formules, et les liturgies chrétiennes d'Orient (byzantine, syrienne, arménienne etc.), issues comme la liturgie latine du rituel judaïque, en font à leur tour un large emploi. D'où la conception du *mode formulaire*[5], c'est-à-dire d'un mode essentiellement mélodique et non structural, défini par un éventail plus ou moins étendu de motifs qui se retrouvent dans toutes les mélodies rattachées à ce même mode et nulle part ailleurs ; le répertoire synagogal, quant à lui, associe tel mode à tel livre ou groupe de livres bibliques (modes du Pentateuque, des Prophètes, d'Esther, du Cantique des Cantiques etc.). Si le grégorien ne connaît pas de mode formulaire au sens strict, du moins la notion s'y rencontre-t-elle, bien reconnaissable, dans maintes catégories de chants appartenant à la couche la plus ancienne du style orné : il s'agit des *traits* (tous en modes de *ré* et *sol* plagaux) entièrement centonisés, des *graduels* centonisés en grande partie, et de quelques *alléluias* (notamment en *ré* plagal, tel "Dies sanctificatus" du jour de Noël, *Grad. Rom.*[6] p. 49) ; mentionnons également pour mémoire les antiennes de l'office, dont nous n'avons pas à traiter ici.

La composition centonisée n'est donc pas une création nouvelle : elle consiste pour l'essentiel dans l'*adaptation de formules communes.* Elle requiert toutefois un sentiment artistique presque aussi affiné qu'une composition libre, soit pour obtenir une bonne unité formelle entre paroles et mélodie, soit éventuellement pour introduire çà et là quelque formule inédite en cas de besoin. Considérons par exemple le graduel "Tecum principium" de la Messe de Minuit (*Grad. Rom.* p. 42), qui fait partie d'une abondante famille de graduels en IIe mode composés sur un même fonds de formules[7]. L'intonation de ces graduels — selon une tendance assez générale — utilise l'un ou l'autre de deux motifs spécialement affectés à cet usage, mais ces motifs font ici place à une intonation libre, probablement afin de mieux mettre en relief les mots suivants, "in die" :

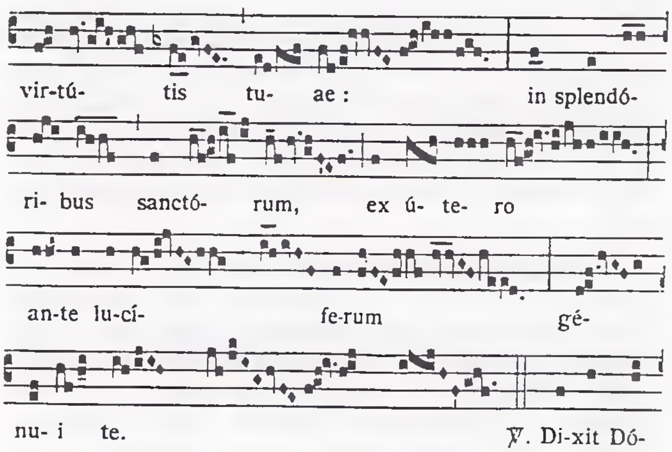


(4) La technique de centonisation est l'aspect de la composition grégorienne qui a été le mieux et le plus complètement étudié, et cela dès la fin du siècle dernier dans les premiers tomes de la *Paléographie Musicale* de Dom Mocquereau (Solesmes). On consultera avec profit, à ce sujet, l'*Esthétique grégorienne* de Dom Paolo Ferretti (Tournai, Desclée, 1938, *reprint* récent à Solesmes).

(5) Dénomination proposée par Jacques Chailley, *L'imbroglio des modes* (Ed. Leduc, 1960), p. 5. Cela rejoint la conception orientale du *maqam* telle qu'elle a été définie et étudiée notamment par Abraham Z. Idelsohn : en son sens premier le *maquam* est une formule ou un thème mélodique, et ce n'est que secondairement qu'il désigne un mode.

(6) Cette référence et les suivantes valent en même temps pour le *Graduale Romanum* remanié en fonction de la nouvelle liturgie (Solesmes, 1974), et pour le *Graduale Triplex* qui en est une édition complétée à l'usage des grégorianistes (Solesmes, 1979). Les exemples reproduits ci-après proviennent du *Graduale Romanum.*

Les formules communes n'en sont pas moins reprises pour la suite de la mélodie, en particulier la fin du répons (jusqu'à la double barre, avant le verset), où nous retrouvons les paroles du psaume 109 qui nous a servi d'exemple de récitation cantillée :

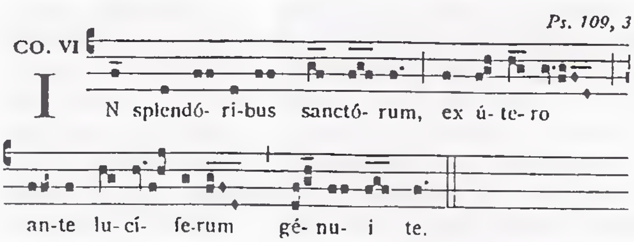


On constate donc que *le même texte peut fort bien être chanté selon des styles variés* et même pour ainsi dire opposés : à la neutralité expressive, au dépouillement impersonnel de la cantillation se substitue la riche ornementation du graduel, où un mélisme allonge presque chaque mot. Outre le fait que ces mélismes sont adaptés et non composés spécialement pour les paroles choisies, leur abondance même empêche de leur attribuer une valeur expressive. L'ornementation caractérise ici un *style* — le style "mélismatique" — que l'on rencontre dans les autres chants solistiques assumant une même fonction liturgique (graduels, traits, alléluias), et auquel on peut assigner une valeur en quelque sorte *décorative*. Des intentions expressives ne se décèlent pas moins sporadiquement, par exemple dans le graduel de Pâques "Haec dies" (*Grad. Rom.*, p. 196), où quelques formules propres ("Haec dies", "quoniam bonus") contribuent à instaurer un climat de joie pascale.

La "composition libre"

Les guillemets dont nous usons pour ce troisième type de composition grégorienne suggèrent que celui-ci ne correspond que superficiellement à ce que l'on entend d'ordinaire par la "composition libre", Il faut surtout considérer qu'ici *la ligne mélodique fait totalement corps avec le texte*, qu'elle est composés spécialement pour lui et a ainsi toute latitude d'en exprimer non seulement la forme ou le dynamisme rythmique — par le jeu des accents musicaux calqués sur les accents verbaux —, mais aussi les virtualités *expressives* et *spirituelles*. Cela n'implique point toutefois que la mélodie soit à chaque fois entièrement nouvelle : bien au contraire, elle intègre là encore maintes formules (celles de cadences en fin de phrases notamment, la situation cadentielle suscitant plus que toute autre — à toutes les époques — des formules stéréotypées) et se soumet à des règles de composition beaucoup plus contraignantes qu'on pourrait *a priori* le supposer, très particulièrement en ce qui concerne sa relation avec le texte[8]. Les formules ornementales tendent alors à se répartir en quelques catégories fondamentales telles que *groupes-broderies* (oscillant autour d'un degré axial), *groupes de passage* (reliant un degré à un autre), *groupes-appogiatures* (une ou plusieurs notes précèdent la note structurale), avec pour chaque catégorie un certain nombre de formules stéréotypées et d'autres librement composées ; par ailleurs une même formule peut fort bien appartenir à deux catégories distinctes, combiner par exemple les fonctions de broderie et de passage.

Les mélodies librement composées sont représentées, dans le répertoire de la messe, principalement par les antiennes d'*introït, offertoire* et *communion.* On notera qu'elles ont été destinées originellement non à un chantre soliste mais à la "Schola", groupe de chanteurs instruits : d'où un style moins orné que celui des graduels, traits et alléluias. D'où aussi la possibilité d'employer l'ornementation à une fin expressive : étant moins abondante, celle-ci pourra d'autant mieux, le cas échéant, souligner un mot important par son sens. On trouvera un excellent spécimen de cette ornementation expressive, toujours à la Messe de Minuit, dans l'antienne de communion "In splendoribus", où les paroles proviennent une fois encore du psaume 109 en son troisième verset :



---

(7) Sur cette famille de graduels (dite, d'après l'incipit de l'un d'entre eux, "Justus ut palma"), cf. Ferretti, *op. cit.*, pp. 162 sqq.

(8) Nous avons nous-même étudié assez en détail ces règles : cf. *Le chant grégorien, musique de la parole sacrée* (Lausanne, Ed. l'Age d'Homme, 1986), notamment le chapitre V.

Simple et concise, la mélodie s'articule tout entière autour d'un axe *fa*, tonique modale, s'en écartant soit pour infléchir au grave les syllabes atones, soit pour mettre en relief les accents en les faisant monter à la dominante *la*. Celui de "luciferum" s'élève jusqu'au *do* aigu, en vue de faire ressortir davantage que les autres ce mot porteur d'un profond symbolisme ("l'aurore", sur la racine *lux*, "lumière" : le christianisme primitif assimile volontiers la naissance du Christ au lever du soleil). Les mots "utero" (de mon sein) et "genui" (je t'ai engendré) sont moins saillants, mais on relèvera la similitude des formules ornant les syllabes finales respectives de "utero" et "luciferum" : tandis qu'à l'intérieur d'une phrase les syllabes finales sont souvent allégées et traitées à la manière de syllabes atones de liaison, ici elles acquièrent un "poids" rythmique accusant la place prépondérante que prennent ces mêmes mots dans l'ensemble de la phrase. Il y aurait également lieu de mentionner, dans cet ordre d'idées, le traitement semblable des accents de "utero" et "genui", par des groupes-appogiatures ascendants aboutissant à la note structurale *la*.

La modalité

Avec la modalité nous abordons l'aspect sinon le plus fondamental, du moins le plus essentiel et "intérieur" de la composition grégorienne. Jusqu'à présent nous avions toujours, avec les formules mélodiques et les texte sur lequel elles se greffent, un élément en quelque sorte matériel à analyser. La composition modale quant à elle, si elle n'exclut nullement le recours occasionnel à des formules caractéristiques, ne fait jouer à celles-ci qu'un rôle secondaire ; son rapport au texte apparaît en outre intuitivement perceptible plutôt que rationnellement décelable. On sait que la théorie distingue huit modes, à savoir un authente et un plagal sur chacune des quatre toniques *ré, mi, fa* et *sol*. Or tout mode mélodique — grégorien ou autre — possède, par delà ses propriétés musicales, une "couleur" expressive que l'on peut appeler l'*éthos* du mode. Pensons par exemple au sentiment de gaieté ou de tristesse que nous attachons aux deux modes classiques, le majeur et le mineur. En grégorien il y a quatre modes majeurs (ceux de *fa* et *sol*) et quatre mineurs (ceux de *ré* et *mi*), chacun d'entre eux possédant un "climat" qui lui est propre. Ainsi par exemple la sensible supérieure *fa* (très présente dans la plagal) confèrera à la tonique *mi* un éthos contemplatif illustré notamment par l'introït de Pâques "Resurrexi" (*Grad. Rom.* p. 196). Lorsque la même note *fa* devient tonique modale, elle se double naturellement de ses harmoniques *la* et *do*, d'où en authente une charpente d'accord parfait majeur communiquant à ce mode une allure ferme et élancée. Le mode de *sol* est lui aussi majeur, cependant la structure mélodique privilégie non la tierce (comme en *fa*) mais la quarte *do*, ce qui modifie l'expression dans le sens d'une "subtilité" accrue (la quarte est moins "affective" que la tierce, qui peut être majeure ou mineure), de pair avec la sous-tonique (*fa*) à un ton entier et non un demi-ton de la tonique. Il importe, pour appréhender pleinement l'art grégorien dans son authenticité musicale et spirituelle, d'apprendre à *entendre* ces nuances expressives, car le choix de tel mode pour tel texte en dépend directement et permet de faire ressentir, au-delà du sens intelligible des mots, une "ambiance" imprégnant la sensibilité de l'auditeur réceptif.

La composition grégorienne subordonne l'agencement des formules mélodiques — libres ou adaptées — à la mise en œuvre des degrés de l'échelle selon les normes de structure propres à chaque mode, de sorte que la mélodie appparaît alors comme la concrétisation ou la projection de ce mode, en son essence idéale[9]. Ces normes ont trait principalement à une *organisation hiérarchique* des degrés mélodiques, d'où découle une *fonction* spécifique assignée à chacun d'entre eux : autour de la tonique (ou "finale") et de la dominante (ou "teneur") gravitent les degrés accessoires ou ornementaux. La ligne mélodique respecte cette hiérarchie fonctionnelle, soit en accentuant ou en privilégiant les degrés prépondérants, soit en faisant entendre les intervalles qui les relient : en mode authente de *ré*, par exemple, une formule typique d'intonation mettra en évidence, grâce à un saut direct de quinte *ré-la*, le rapport tonique-dominante tel qu'on le trouve en ce même mode ; nul autre intervalle de quinte ne sera introduit, car il contredirait nécessairement la primauté hiérarchique des deux degrés *ré* et *la*, appuyée sur la relation consonante de quinte. Cette conception, statique en son esprit, *exclut la modulation*, tout au moins au sens courant de changement de tonique : la tonique, centre fixe de référence des autres notes modales, ne saurait se déplacer sans détruire le sentiment modal créé par les notes et les intervalles mélodiques. Cela n'empêche pourtant quelques équivoques de se produire, dans la mesure où certaines tournures peuvent appartenir à plusieurs modes à la fois : telles en particulier les phrases sur les degrés *ré, fa, sol, la*, communes aux modes authente de *ré* et plagal de *fa*, tous deux bâtis sur

(9) Voir à ce sujet l'ouvrage cité à la note précédente (pp. 165 sqq.), et notre autre publication : *La modalité grégorienne, un langage pour quel message ?* (Lyon, Ed. A Cœur Joie, 1987).

ces quatre mêmes degrés (auxquels l'authente de *ré* ajoute *do* aigu et le plagal de *fa* un *do* grave). Il faut par ailleurs se garder de percevoir comme modulantes des fins de phrase sur un degré autre que la tonique, réflexe auquel pourrait nous exposer les habitudes auditives de la musique tonale ; les cadences modales se font sur n'importe quel degré (presque toujours un degré préponérant), sans pour autant menacer la prédominance de la tonique sous-jacente, au contraire des modulations tonales qui remplacent réellement une tonique par une autre.

Examinons maintenant sous l'angle modal la communion "In splendoribus" précédemment reproduite. On discerne en elle une particularité remarquable, à savoir l'emploi d'une *échelle pentatonique ré - fa - sol - la - do.* Cette échelle est la base ou le substrat de tous les modes grégoriens, mais il est exceptionnel qu'elle apparaisse telle quelle : presque toujours ses cinq degrés constitutifs s'accompagnent des deux degrés complémentaires *mi* et *si* (bécarre ou bémol). Toutefois l'analyse modale montre clairement, le plus souvent, que ces *mi* et *si* jouent un rôle secondaire, en tant que degrés purement mélodiques (notes de passage ou broderies) et non comme piliers de la courbe sonore. Il n'est pas difficile, d'autre part, de découvrir que les trois membres de phrase qui composent cette brève antienne évoluent autour de la tonique *fa*, comme on l'a signalé plus haut. Or cette façon de faire osciller la ligne autour d'un pôle immobile est très fréquente et typique de la composition grégorienne ; on peut voir en elle un développement ou une amplification ornementale des récitatifs cantillés où la voix s'établit sur une hauteur moyenne, "corde récitative" correspondant à la "teneur" psalmodique (et modale). C'est aussi la manière la plus simple et la plus naturelle de traduire mélodiquement la prépondérance modale d'un degré-maître. La structuration de la ligne à partir d'un unique pôle *fa* se rencontre couramment en mode plagal de *fa*, et à cet égard notre communion est représentative de ce mode. On observera pourtant qu'elle ne touche pas le *do* grave, qui serait indispensable pour dessiner complètement la "physionomie" caractéristique du plagal de *fa*.

Au sein de la mélodie modale les notes successivement chantées entrent en interaction mutuelle et composent synthétiquement — pour autant qu'on perçoive ce jeu subtil de rencontres et d'affinités — le visage musical et expressif du mode. On pourrait parler à ce propos de *résonances* en songeant à la relation "harmonique" des notes successives : les intervalles structuraux du mode (dans notre communion il s'agit des deux tierces *ré-fa* et *fa-la*) "résonent" dans la conscience auditive et servent de jalons ou de repères pour que se perçoive l'unité formelle et tonale de la mélodie. L'analyse modale ne saurait être alors que l'explicitation *a posteriori* d'un processus normalement direct et immédiat, celui qui préside à l'audition compréhensive de la mélodie et qui a également régi la composition de celle-ci, définissant le "code" du langage dont elle use et qui rend possible la transmission d'un message sémantique à travers elle.

(A suivre)

LECTURE

• Dossier : **Apprendre la musique.** N° 6 de la revue *Vibrations* (44, rue de Ménilmontant, 75020 Paris). Editions Privat. 350 pages, 98 F.

Serait-il bien raisonnable de reprocher son foisonnement à ce dossier? Non, répond par avance Antoine Hennion, responsable de la publication, dans son exposé des motifs, car la ligne directrice adoptée est de "faire voir les divers partis, les uns aux côtés des autres".

Dans une première partie intitulée : "L'enfant et ses pédagogies", nous trouvons aussi bien une étude médicopsychique sur les troubles de la perception musicale que l'ethnographie d'une classe de solfège, que des études sur le plaisir musical à l'école, le jeu, l'enfant et le rythme, l'enfant et l'improvisation, les rapports maître-élève...

Dans "Autres musiques, autres espaces", nous trouvons un historique de l'apprentissage de la lecture chantée du XVIIe au XVIIIe siècle, des études sur la réalisation de soi par la chanson, sur le rock, sur le filmage de musiques ethnographiques, sur la pédagogie par immersion en Afrique de l'ouest.

Dans "L'institution et l'enseignement", nous trouvons – outre les textes de référence concernant la musique à l'école – une défense et illustration des Centres de formation des musiciens intervenant à l'école élémentaire, un bilan du développement de l'enseignement spécialisé, le compte rendu d'une expérience dans un conservatoire royal en Belgique.

Une bibliographie sélective des recherches francophones en Sciences de l'éducation constitue la dernière partie du dossier proprement dit. Concluons sur une note – en vérité non dépourvue d'optimisme – de Claude-Henry Joubert, directeur de l'IPMC : On vient de plus en plus à l'école de musique pour *utiliser la musique comme principe formateur...*

Francis Cousté

LA MUSIQUE PURE

par **Gérard DENIZEAU**

La musique pure est celle qui ne s'inscrit sous nulle donnée programmatique (littéraire, légendaire, théâtrale, voire philosophique ou métaphysique). Elle sera donc, sauf rare exception, exclusivement instrumentale.

Parmi les formes de musique pure les plus achevées figurent la symphonie et le quatuor à cordes. Non que la symphonie n'illustre pas à l'occasion un état d'âme (la *Pathétique*), un poème (la *Neuvième*), un drame (la *Fantastique*). Mais, face aux deux formes majeures de notre histoire musicale (la messe et l'opéra), elle est seule à faire abstraction du Verbe et, dans l'immense majorité des cas, à se réclamer de la valeur du seul discours musical. Quant au quatuor à cordes, il reste unanimement considéré, dans l'histoire de notre art, comme le modèle d'une composition abstraite spéculant sur les inépuisables ressources de la forme et du langage, ne consentant l'intervention d'aucun élément extérieur.

Arrêtant notre choix sur deux œuvres, l'une universellement célèbre (la *Symphonie en sol mineur* de Mozart), l'autre d'une audience plus confidentielle (le *Quatuor op 10* de Debussy), nous soulignons la valeur universelle de ces deux formes et l'immense champ de virtualités qu'elles n'ont cessé d'ouvrir pendant plus de deux siècles.

Mozart : la Symphonie en sol mineur K 550

Partition : Paris, éd. Heugel & Cie P.H. 24 H. 31 424 (1951)

Discographie : Herbert von Karajan, Orchestre Philarmonique de Berlin : *Les six dernières symphonies* (disque 3 – EMI – (3) C 069 02146).

Bibliographie : Jean-Victor Hocquard : *Mozart* Paris, éditions du Seuil, 1970.

Mozart à l'époque de la Symphonie en sol mineur

L'œuvre est écrite au cours de l'été 1788. Pour Mozart, il s'agit de l'une des plus tristes années de son existence. Parvenu à l'âge de trente-deux ans, il a perdu totalement l'aura de l'enfant-prodige et l'enthousiasme du début de carrière. L'année précédente, *Don Giovanni* avait connu un triomphe à Prague ; mais sa reprise viennoise, le 7 mai 1788, est un échec ("Ce n'est pas un plat pour mes Viennois", déclare Joseph II). La pauvreté accable le compositeur qui n'a pas su gérer ses gains antérieurs ; les enfants se succèdent (six, dont quatre morts en bas âge), les dettes s'accumulent et de successifs déménagements conduisent le compositeur et sa famille vers les faubourgs éloignés du centre de la ville, donc moins dispendieux.

Les trois dernières symphonies

C'est précisément pour combattre cette montée de la misère que le compositeur entreprend la trilogie qui couronne glorieusement le massif de l'œuvre symphonique : *n° 39 (Mib. Majeur), n° 40 (Jupiter – Ut* Majeur). Il les destinait à un grand concert appelé à le réhabiliter auprès du frivole public viennois ; faute de souscripteurs, l'entreprise ne connut pas de suites. Le compositeur mourra sans avoir entendu ses immortels chefs-d'œuvre.

Il a souvent été observé que les trois dernières symphonies, toutes trois d'une bouleversante beauté, forment un immense triptyque : énergie tendue et inquiète de la *39e*, mélancolie désespérée de la *40e*, dynamisme triomphant de la *41e*. Eu égard aux circonstances de la composition et à la profonde unité de ce cycle grandiose, il semble que l'hypothèse puisse en être admise.

La *Symphonie en sol mineur* occupe donc une position cruciale dans ce processus ; plus que n'importe quelle autre œuvre de Mozart, elle nous éclaire sur les déchirements intimes d'un compositeur en butte à la froide indifférence de ses contemporains.

ANALYSE

La tonalité générale de cette symphonie, **sol** mineur (le second mouvement module à la tierce, en **Mi b.** Majeur, soit la sous-dominante du ton relatif), forme le premier caractère exceptionnel de l'œuvre. Mozart n'a écrit que deux symphonies en mode mineur (la *25e* et la *40e*, toutes les deux en *sol*).

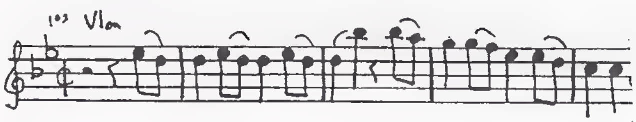
D'une durée moyenne (circa 25 minutes), l'ouvrage réclame un orchestre peu étoffé : 1 flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes (encore ne figurent-elles pas dans la première version de Mozart), 2 bassons, 2 cors et le quintette à cordes : ni percussion, ni cuivres, donc ; le ton, passionné et tourmenté, reste confidentiel.

La structure des quatre mouvements obéit au plus strict des modèles : celui de la forme sonate (sans introduction lente) qui régit les premier, second et quatrième mouvements, le troisième étant coulé dans le moule parfait d'un menuet classique (avec modulation du trio en **Sol** Majeur).
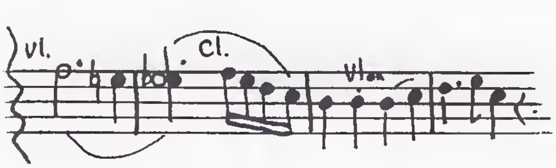
Premier mouvement : Allegro molto
sol mineur, 299 mesures à 2/2
Forme sonate : **Exposition** (m. 1/100), **Développement**

Le premier thème (*Exemple 1*) est un miracle d'inspiration et de lyrisme ; le demi-ton en forme la cellule de base et le substrat harmonique est constitué d'un simple enchaînement de la tonique à la **dominante**. Infiniment mélancolique, il ne manque cependant ni d'énergie, ni d'allant, ce qui devient particulièrement sensible avec l'éclairage en **Si b.** Majeur lors de sa reprise (à partir de la m. 20). Le pont s'ouvre sur la cadence, **forte**, de cette seconde présentation (m. 28), une longue descente de la basse (de **si b.** à **do**) conduisant à la brève transition, sur pédale de **fa**, qui amène le **second thème** (*Exemple 2*) ; celui-ci, réparti aux violons et clarinettes, se signale par le sombre chromatisme descendant de la tête et le rétablissement de la mélodie sur les degrés forts de la gamme.

Exemple 1



Exemple 2



A partir de la m. 58, débute la grande péroraison de cette exposition, bâtie sur le premier thème et conclue par une demi-cadence. [Reprise].

Le **développement** débute par une étrange modulation en **La** Majeur (m. 101) se résolvant en **fa dièse** mineur (m. 104) pour une nouvelle présentation du **premier thème**. Extrêmement modulant, il ramène, par d'innombrables détours harmoniques à la **réexposition** (m. 165), caractérisée par un magnifique développement du **pont** et une brève **coda** fondée sur le premier thème.

Deuxième mouvement : Andante
Mi b. Majeur, 123 mesures à 6/8.
Forme sonate : **Exposition** (m. 1/52), **Développement** (m. 53/74), **Réexposition** (m. 74/123).

Les altos présentent le **premier thème** (*Exemple 3*), statique, procédant par étagement de notes répétées, et accompagné de figures chromatiques appelées à parcourir tout le mouvement. A la m. 20, apparaît un nouveau motif syncopé qui caractérise le **pont** ; le **second thème** (*Exemple 4*), basé sur l'intervalle de quarte descendante, mène à une cadence parfaite en **Si b.** Majeur. Le **développement**, construit sur le premier thème, est nourri d'un étrange ostinato rythmique

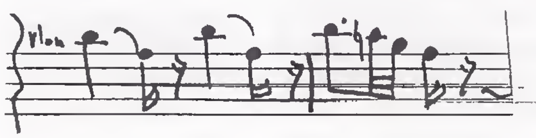


particulièrement prégnant et exposant parfois le total chromatique (violons, m. 67). Annoncée par un savoureux dialogue des bois (m. 69/73), la **réexposition** n'offre aucun élément nouveau.

Exemple 3



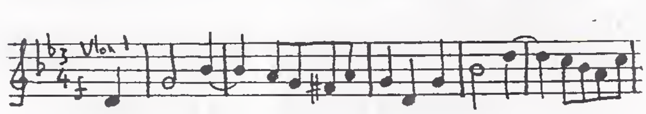
Exemple 4



Troisième mouvement : Allegretto
sol mineur, 84 mesures à 3/4.
Forme menuet : **Menuet** [A : m. 1/14 – B : m. 14/42] **Trio** [C : m. 42/60 – D : m. 60/84] Da capo du **Menuet** [sans reprises].

Les syncopes du **thème** du Menuet (*Exemple 5*) imposent l'idée d'une mesure élargie (3/2 au lieu de 3/4) sans que la figure ne perde rien de son extraordinaire énergie. La même mélodie est reprise, avec emprunt en **Si b.** Majeur, pour la partie B du Menuet. Le **Trio** est soudain illuminé par l'apparition de son thème en **Sol** Majeur (*Exemple 6*), seul véritable moment de détente dans toute l'œuvre.

Exemple 5



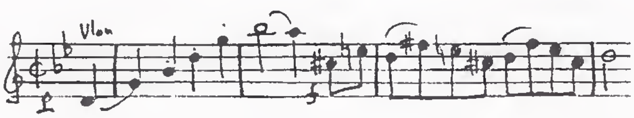
Exemple 6
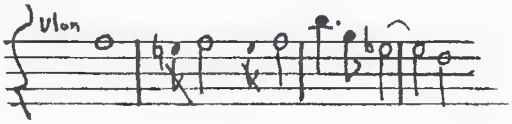


Quatrième mouvement : Allegro assai
sol mineur, 308 mesures à 2/2.
Forme sonate : **Exposition** (m. 1/124), **Développement** (m. 124/206), **Réexposition** (m. 206/308).

Dramatique, le **premier thème** (*Exemple 7*) s'élance sur l'arpège de *sol* mineur ; les valeurs longues des bois (**pont**) précèdent l'exposé du **second thème** (*Exemple 8*), aussi statique que le premier était mouvant. Le **développement** est une merveille de science musicale avec ses 7e diminuées, les dialogues bois/cordes (m. 135/150), le style fugué (m. 160/175) et la mouvance des modulations ; mélodiquement, il repose sur les deux premières mesures du premier thème. La **réexposition**, régulière, conclut magistralement le mouvement et la symphonie.

Exemple 7



Exemple 8



Claude Debussy : Quatuor à cordes op. 10

Partition : Ed. Durand [1894, révision en 1929], Paris.
Discographie : Quatuor Orlando, PHI 6514 387 [Compact : 411 050 2], 1983.
Bibliographie : Christian Goubault : *Claude Debussy* Paris, 1986. Librairie Honoré Champion, collection Musichamp l'essentiel. (Un ouvrage aussi riche dans sa documentation que clair dans sa présentation, une référence désormais indispensable, qui inaugure le cycle d'une prometteuse collection).

Le Quatuor à cordes à la fin du XIXe siècle

En France, le quatuor à cordes reste l'une des formes privilégiées de la musique de chambre avec la sonate (piano-violon ou piano-violoncelle) et, à un moindre degré, le trio. Il est à observer que sa forme cousine, le quatuor avec piano, est en nette régression, en dépit des quelques réussites de Saint-Saëns, Fauré, d'Indy ou Chausson.

Aussi bien à la Schola Cantorum qu'au Conservatoire, le quatuor à cordes est considéré comme le genre le plus noble et le plus difficile de la composition musicale. Ce qui explique probablement les hésitations d'un Fauré, d'un Franck ou d'un Saint-Saëns, qui attendront la maturité, sinon la vieillesse, pour se décider à l'affronter. En revanche, c'est aux alentours de la trentaine que Ravel et Debussy écriront leur unique essai.

Parmi les ouvrages les plus significatifs de cette fin de siècle, relevons les quatuors de Franck (1890), d'Indy (1891, 1897), Debussy (1893), Chausson (1899), Saint-Saëns (1899) et, à peine plus tardif, celui de Ravel (1903). L'Ecole française du XXe poursuivra avec bonheur l'exploitation de cette forme, notamment avec Milhaud.

Le quatuor à cordes de la fin du XIXe siècle, en France, se caractérise par le traitement égal des quatre instruments : la voix du premier violon, désormais, ne bénéficie plus d'aucun privilège. La durée des œuvres tend à la réduction, le tempo et le rythme subissent de nombreuses variations ; les mouvements, majoritairement mais non obligatoirement au nombre de quatre, sont parfois enchaînés, procédé destiné à favoriser l'unité de l'œuvre. Mais la grande innovation demeure l'adoption du procédé cyclique, lui aussi facteur d'unité ; nous verrons Debussy lui-même y sacrifier, avec une rare réussite, dans le *Quatuor op. 10*.

La musique de chambre de Debussy

Elle occupe une place réduite, mais significative, dans son catalogue. Magicien du piano et de l'orchestre, Debussy ouvre néanmoins sa véritable carrière avec le **Quatuor op. 10** (1893) et la conclut avec les trois **sonates** pour formations diverses (*Piano/violoncelle*, 1915, *Flûte/alto/harpe*, 1915, *Piano/violon*, 1917) qui forment son véritable testament musical, testament inachevé puisque le cycle prévoyait six sonates.

Entre ces deux pôles, et abstraction faite d'un *Trio* de jeunesse (1880), ne peuvent être relevées que deux pièces pédagogiques (commandées par le Conservatoire de Paris) pour piano et clarinette, en 1910 (*Rhapsodie* et *Petite pièce*), ainsi que les *Chansons de Bilitis* (1900) pour 2 flûtes, 2 harpes et célesta accompagnant un récitant.

Debussy à l'époque du Quatuor op. 10

“Voici qu'a sonné pour moi l'heure de la trente-et-unième année, et je ne suis pas encore très sûr de mon esthétique”. (lettre à Ernest Chausson, le 3 septembre 1893).

Admirable lucidité d'un grand artiste. Ce n'est que l'année suivante, avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, que Debussy découvrira, pour ne plus jamais s'en écarter, le chemin sacré de son univers musical. Le **Quatuor** en forme donc le prologue ; il n'est pas étonnant qu'il ait été rédigé au cours de cette année 1893 à laquelle plusieurs événements donnent une importance essentielle dans la biographie de l'artiste.

C'est en janvier, en assistant à une représentation de *Werther* qu'il sent faiblir son admiration pour Massenet tandis que Palestrina lui est révélé, à l'occasion d'un concert de

février, juste avant la mise en chantier du Quatuor. A-t-il eu le temps d'en montrer les premières esquisses à Ernest Guiraud, le maître aimé ? Celui-ci disparaît en mai, mais il aura eu le temps d'assister à la première reconnaissance officielle du talent de son étrange élève : *La Demoiselle élue*, en effet, a été donnée avec un certain succès, à la Société Nationale de Musique, le 8 avril.

L'amour de Gaby, l'amitié de Pierre Louys, la rencontre avec Camille Claudel, la "découverte de Moussorgsky enrichissent la trame de cette année, cependant dominée par un événement capital : le 17 mai, *Pelléas et Mélisande* de Maeterlink est donné à Paris et Debussy assiste à la représentation ; dès le 8 août, il obtient l'autorisation du poète et trace les premières notes de son chef-d'œuvre.

ANALYSE

L'armature de la clef (2 bémols) indique un **sol** mineur qui se révèle en fait un mode phrygien (**mi** sur **sol**). Le quatuor groupe 2 violons, l'alto et le violoncelle. La structure traditionnelle en quatre mouvements est respectée et les formes restent conventionnelles, bien que librement traitées.

1er mouvement (**Animé et très décidé**) : forme sonate
2e mouvement (**Assez vif et bien rythmé**) : forme scherzo (5 volets)
3e mouvement (**Andantino, doucement expressif**) : forme lied (5 volets)
4e mouvement **Très modéré** puis **Très mouvementé avec passion**) : sonate libre.

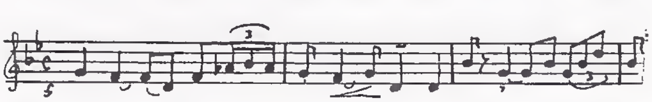
L'œuvre a été donnée en première audition par le Quatuor Ysaye (dédicataire de l'œuvre), le 29 décembre 1893, à Paris (Société Nationale de Musique). Parmi les critiques présents, seul Paul Dukas émit un avis très favorable.

1er mouvement : Animé et très décidé.

Cet allegro de sonate à 4/4, assez libre, développe une double donnée thématique.

Le **premier thème** est présenté d'entrée par le premier violon (*Exemple 1*) ; énergique et fermement rythmé, il s'oppose au **second thème** beaucoup plus doux et expressif, lui aussi chanté par le premier violon, à la m. 63 (*Exemple 2*).

Exemple 1



Exemple 2



Le premier thème, "l'élément cyclique", reviendra sous de nombreuses formes dans les mouvements suivants. Ici, il est présenté deux fois, s'enchaîne au pont qui conduit au second thème non sans que ce dernier (bâti sur l'accord parfait de **fa dièse** mineur) ait été précédé par une inattendue troisième reprise du premier thème, au violoncelle.

Le **développement** (m. 75/137) débute par une mutation, fortissimo, du thème cyclique, suivie d'évolutions du second thème sur les degrés de la gamme par tons qui conduisent à un sommet d'intensité (m. 113) avant la transition, en jeux d'échos du violon et de l'alto, vers la **réexposition** (m. 138). Cette dernière assure un ondoyant équilibre entre les deux thèmes et se conclut par une coda élargie rythmiquement (6/4).

2e mouvement : assez vif et bien rythmé.

Toute l'invention de ce mouvement est issue du thème cyclique, mais les métamorphoses en sont si nombreuses que l'oreille en possède l'intuition plus que la certitude.

Ce **scherzo** opère une alternance avec le **trio** permettant une aisée distribution en 5 volets : A - B - A' - B' - A".

A [**Scherzo** : m. 1/53] offre à l'alto l'occasion d'exposer le **thème principal** après les accords, en pizzicati, du violon et du violoncelle (**Sol** Majeur). Ce thème est ensuite repris de façon obstinée et orné de contrechants rythmiquement mouvants ; les pizzicati provoquent une féérique impression d'instabilité.

B [**Trio** : m. 54/85]. Modulation à la tierce (Mi b. Majeur), le **thème cyclique** étant repris, en valeurs longues, par le premier violon, sous les batteries et pizzicati des autres instruments.

A' [m. 86/107] permet le retour, sans surprise, de l'ostinato initial tandis que **B'** [m. 108/147] se signale par une singulière variété harmonique. **A"** [m. 148/167] offre, par la permanence des pizzicati et l'éparpillement des données mélodiques, une véritable pulvérisation du discours musical (mesure à 15/8).

3e mouvement : Andantino, doucement expressif.

Ici, la forme est d'une extrême simplicité, le **lied**, expressif, indépendant du thème cyclique se déroulant en trois parties. A [m. 1/27], présente, après une **introduction** de 4 mesures un **thème élégiaque** (*Exemple 3*), B [m. 28/106] se divise en **3 sections** (à 6/8) dont la souplesse thématique est merveilleusement servie par le timbre chaleureux de l'alto et **A'** [m. 107/123] forme une reprise abrégée de la douce séquence initiale.

Exemple 3



Exemple 4



4e mouvement : Très modéré.

Les 30 premières mesures, basées sur le **thème cyclique**, font office d'**introduction lente. Nouveau thème** *(Exemple 4)* à la mesure 31, varié et développé (très mouvementé et avec passion) avant le retour du thème cyclique (m. 125). Reprise du nouveau thème (m. 216), suivi d'une longue exploitation simultanée des deux motifs. Légère et brève mais énergique, la **coda** (m. 326/355) affirme avec éclat la tonalité de *Sol* Majeur.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Sous la Coupole de l'Institut de France éclairée par les reflets d'un soleil inhabituellement présent en cette saison automnale, s'est déroulée, avec tout le cérémonial lié à la tradition, la séance de remise des Grands Prix de l'Académie des Beaux-Arts.

Celui de la littérature musicale a été décerné à Serge GUT pour son ouvrage d'érudition sur Frantz Liszt. Ceux de composition ont été attribués à Nicolas BACRI, Charles CHAYNES, Claude PASCAL et Jean-François ZYGEL.

Un grand Prix, particulièrement applaudi est allé à Georges PRETRE.

Un hommage émouvant rendu à Henri SAUGUET a rappelé la place importante qu'il a occupée comme créateur d'une musique destinée au cinéma et à l'audiovisuel, et son rôle de critique pertinent et éclairé.

Des illustrations musicales de Darius Milhaud et Arthur Honegger – interprétés par l'Orchestre Philarmonique d'Europe sous la direction de Hugues Reiner – ont encadré une admirable allocution de Marcel LANDOWSKI, secrétaire perpétuel de l'Institut de France, sur le thème "Le rôle du Créateur dans la Société".

La trompette de la Symphonie pour cordes d'Honegger, nichée dans une des alvéoles de la vénérable Coupole, a offert un spectacle bien fait pour combler simultanément l'œil et l'oreille.

Pierrette MARI

AVIS DE CONCOURS

- **Ville de Montélimar**

5e Concours International de Guitares en Duo.
17-18 mars 1990 au Théâtre Municipal.
Renseignements : 5, rue Bouverie, 26200 Montélimar.

- **Ville de Toulon**

15e Concours International d'Instruments à Vent
du 23 mai au 30 mai 1990.
Discipline : hautbois.
Date limite d'inscription : 1er mars 1990.
Ecrire au Secrétariat du Concours, Palais de la Bourse, avenue Jean Moulin, 83000 Toulon.

- **Ville de Saint-Malo**

recrute un professeur de piano avec C.A.
pour le Conservatoire.
Candidatures et C.V. sont à adresser à
Monsieur le Maire, B.P. 147, 35408 Saint-malo.

DON GIOVANNI

par **Philippe A. AUTEXIER**

A la fin de 1786, *Le nozze di Figaro* rencontre un succès tout à fait exceptionnel à Prague. "Des connaisseurs qui ont vu l'opéra à Vienne affirment qu'il est beaucoup mieux réussi ici" (1) Les chanteurs pragois n'ont certainement pas la gorge plus agile que leurs collègues de la capitale impériale, mais ils ont l'insigne avantage d'appartenir à une troupe soudée, grâce à quoi le jeu de scène et l'exécution des ensembles ne manquent pas de toucher à la perfection. S'ajoute à cela le fait que les ins-

Le scénario de *Don Giovanni*

Numéro 1. En pleine nuit, Leporello, le domestique de Don Giovanni, fait les cent pas dans le jardin devant la maison de Donna Anna, une jeune "dame fiancée de Don Ottavio". Servir un maître ne lui convient plus ; d'ailleurs, il aimerait autant faire lui-même "le gentilhomme". Surgit Don Giovanni, qui tente de se défaire des mains de Donna Anna tout en se cachant le visage pour qu'elle ne le reconnaisse pas. Elle appelle à l'aide et part chercher du renfort dès que son père, le Commandeur, arrive. Celui-ci provoque en duel Don Giovanni, qui le blesse à mort. *(Introduction : solo, trio, trio).*

Récitatif sec. Don Giovanni récupère Leporello. De retour avec Don Ottavio et des gens de service.

Récitatif accompagné. Donna Anna se lamente sur le corps de son père.

Numéro 2. Elle fait jurer vengeance à son prétendant. *(Duo).*

Récitatif sec. Tandis que Don Giovanni et Leporello devisent dans la rue au petit matin,

Numéro 3. Donna Elvira survient, à la recherche de l'ingrat qui l'a délaissée. Don Giovanni, qui ne l'a pas reconnue, projette de la consoler... comme il l'a déjà fait avec mille huit cents autres, précise Leporello. *(Solo, trio).*

Récitatif sec. Quand ils se retrouvent face à face, Donna Elvira vitupère. Don Giovanni charge Leporello de donner des explications et s'esquive.

Numéro 4. La seule vraie, c'est que son maître aime toutes les femmes. Il a dressé le catalogue des deux mille soixante-cinq conquêtes qui avaient pour unique trait commun de porter jupon. *(Air).*

Récitatif sec. Donna Elvira est décidée à la vengeance.

Numéro 5. Zerlina et Masetto, de jeunes paysans, ont invité leurs congénaires aux noces. *(Solo, chœur, solo, chœur).*

Récitatif sec. Don Giovanni jette son dévolu sur la fiancée et charge Leporello de s'occuper du futur.

Numéro 6. Masetto enrage, mais baisse la tête. *(Air).*

Récitatif sec et numéro 7. Don Giovanni entraîne la paysanne. *(Duo).*

Récitatif sec. Donna Elvira les arrête au dernier moment.

Numéro 8. Elle met Zerlina en garde. *(Air).*

Récitatif sec. Don Giovanni rencontre Donna Anna (qui ne peut pas le reconnaître) et Don Ottavio. Il leur offre de les aider quand Donna Elvira survient à nouveau.

Numéro 9. Elle veut les convaincre que Don Giovanni n'est qu'un perfide ; il tente de la faire passer pour folle. Le doute s'est installé dans l'esprit des fiancés quand Donna Elvira s'en va. *(Quatuor).*

Récitatif sec. Don Giovanni veut en profiter pour partir, sous le prétexte de suivre ses pas.

Récitatif accompagné. Au ton de ses derniers mots, Donna Anna a reconnu son agresseur et l'assasin de son père. Elle fait le récit de cette nuit funeste

Numéro 10. Et réclame à nouveau vengeance à Don Ottavio. *(Air).*

Récitatif sec. Leporello fait son rapport à Don Giovanni sur la bonne marche de la fête que celui-ci offre à tous les paysans du mariage.

Numéro 11. Il veut que tout le monde boive bien et danse en proportion, pendant qu'il s'occupera d'augmenter d'une dizaine de noms le catalogue tenu par Leporello. *(Air).*

Récitatif sec. Masetto fait la tête à Zerlina, qui s'affirme innocente.

Numéro 12. Elle lui offre de la battre s'il en a le cœur et, forte de la séduction qu'elle exerce sur lui, elle l'engage à faire la paix. *(Air).*

Récitatif sec. Mais elle est troublée en entendant Don Giovanni arriver.

Numéro 13. Masetto se cache, malgré l'opposition de Zerlina. Don Giovanni convie tout le monde à faire la noce. Zerlina veut se cacher à son tour, mais Don Giovanni ne lui en laisse pas le temps et commence à lui faire la cour quand il découvre Masetto. Il lui remet sa fiancée dans les bras et invite à la danse. Masqués, Donna Elvira, Donna Anna et Don Ottavio arrivent au bal. Leporello les engage à entrer. Don Giovanni, qui a repris sa cour à Zerlina, les accueille et ordonne la musique. Leporello est chargé d'occuper Masetto, tandis que Don Giovanni fait passer la paysanne de force à l'écart. A ses cris, on part à son secours. Rejoint, Don Giovanni tente de faire prendre Leporello pour le coupable et de vouloir le châtier de sa propre main. Mais chacun ôte son masque, l'accuse et le prévient de la vengeance qui l'attend. *(Finale du premier acte).*

trumentistes de Bohême sont, en ce siècle, les plus estimés. Mais la réussite de l'œuvre de Mozart à Prague n'est peut-être pas tant due à la qualité des représentations. Dans ce pays soumis depuis la défaite de la Montagne-Blanche (1620), tout le monde — même l'importante communauté germanophone — aspire à plus d'indépendance face au pouvoir central (à Vienne). Et tout le monde s'identifie à Figaro, à son combat pour ce qu'on appellera un jour "les droits de l'homme" (2), à son esprit frondeur et ironique, à son amour de la liberté. En un mot, le contenu de l'opéra de Mozart catalyse les sentiments de toute une population qui n'avait pas, de prime abord, de raison spécifique de faire son champion de ce compositeur venu tout droit de la capitale honnie. Ce phénomène de catalyse se produit souvent sans le moindre geste de l'intéressé, qui le subit en quelque sorte, bon gré mal gré. Dreyfus, devenu plus que Dreyfus par l'action de Zola et de quelques autres, les déçut amèrement quand, la victoire acquise pour ce qui était de l'"Affaire" proprement dite, il ne se montra pas disposé à continuer sa vie dans le rôle d'un héros. A la différence de Dreyfus, Mozart est prêt à jouer la par-

Numéro 14. Dans la rue, en fin d'après-midi, Leporello et son maître se disputent sur le refus de l'un de continuer de servir l'autre. *(Duo).*

Récitatif sec. Contre quelque argent, l'affaire s'arrange et le larbin accepte même un échange de vêtements.

Numéro 15. Aidé par Don Giovanni, il doit faire la cour à Donna Elvira sous sa fenêtre. *(Trio).*

Récitatif sec. La belle cède et descend jusque dans les bras de Leporello (qu'elle prend pour son maître), tandis que Don Giovanni s'est caché un peu plus loin. Au bout d'un moment, il les fait fuir, pour pouvoir passer à l'action à son tour.

Numéro 16. Il chante la sérénade sous la fenêtre de la servante de Donna Elvira. *(Canzonetta solo).*

Récitatif sec. Alors que quelqu'un commence à bouger dans la maison, Masetto et un groupe de paysans armés arrivent sur les lieux. Ils sont à la recherche de Don Giovanni (qu'ils ne peuvent pas reconnaître, puisqu'il est déguisé). Il feint de s'unir à eux,

Numéro 17. Expédie la moitié de la troupe en recherche sur le chemin de droite, l'autre moitié sur celui de gauche, donne son signalement et garde Masetto avec lui pour "faire le reste". *(Air).*

Récitatif sec. Maintenant qu'ils sont seuls, il prend les armes du paysan pour le rosser, puis l'abandonne sur le carreau, tandis que la nuit est déjà tombée. Zerlina, lanterne à la main, passe par là. Masetto lui conte sa mésaventure et toutes les douleurs qu'il ressent.

Numéro 18. Elle le console par des propos franchement érotiques. *(Air).*

Récitatif sec. A cause de la nuit, Leporello et Donna Elvira ne trouvent plus la sortie du lieu où ils se sont réfugiés... qui n'est autre que le palais de Donna Anna. Sous prétexte de chercher de la lumière, Leporello parvient à se défaire de son amante.

Numéro 19. Elle se sent seule dans la pénombre, tandis que Leporello cherche une issue. A peine l'a-t-il trouvée, Donna Anna et Don Ottavio entrent par une autre porte. La fuite du faux Don Giovanni est tout de même interrompue, mais par Zerlina et Masetto. Donna Elvira implore pitié pour celui qu'elle croit être son amant, mais les autres veulent sa mort. Don Ottavio est sur le point de le tuer quand Leporello se démasque et supplie qu'on lui accorde le pardon. Stupeur générale. *(Sextuor).*

Récitatif sec. Les griefs pleuvent sur le pauvre hère et on se dispute la faveur de le punir.

Numéro 20. Leporello, toujours suppliant, tente de s'expliquer, s'approche d'une porte et prend ses jambes à son cou. *(Air).*

Récitatif sec. Don Ottavio tire les conclusions sur la culpabilité patente du vrai Don Giovanni. Il va faire le recours nécessaire auprès des autorités.

Numéro 21. Qu'on reste à consoler sa fiancée en deuil pendant ce temps. Il reviendra avec la nouvelle de leur vengeance exécutée. *(Air).*

Récitatif sec. La scène figure un lieu de sépulture avec plusieurs statues équestres ; il est presque deux heures du matin. Don Giovanni saute par-dessus le muret en riant. Leporello passe de l'autre côté, dans la rue. Son maître l'attire à l'intérieur, reprend ses vêtements et raconte sa dernière entreprise sur celle qui ne semble pas autre que la femme de son serviteur, bien sûr offusqué. Le rire de Don Giovanni est interrompu par une voix d'outre-tombe. Les deux noctambules découvrent la statue du Commandeur.

Numéro 22. Don Giovanni le fait inviter à sa table par Leporello — et la statue accepte. *(Duo avec intervention de la statue).*

Récitatif sec. La scène se transporte chez Donna Anna, toujours obsédée par la perte de son père. Elle repousse Don Ottavio,

Récitatif accompagné. Mais ce n'est certes pas cruauté.
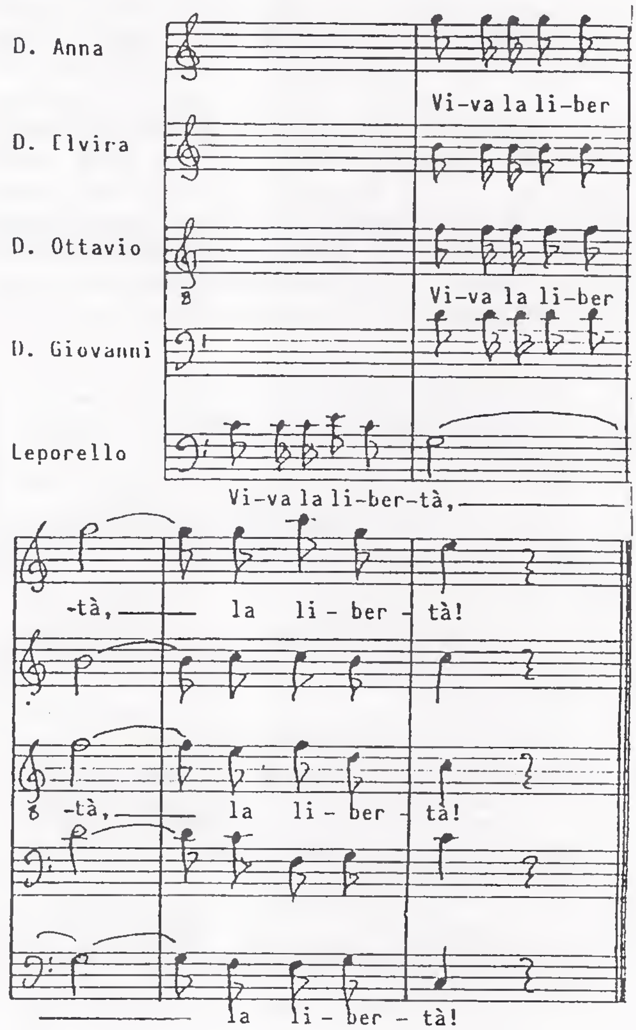
Numéro 23. C'est à son tour à elle de tenter d'apaiser son fiancé et de souhaiter qu'un jour le ciel ait pitié d'eux. *(Air).*

Numéro 24. Don Giovanni s'attable ; une "banda" joue des airs à la mode pendant qu'il s'empiffre. Leporello se sert aussi en cachette. Survient Donna Elvira, qui tente vainement de ramener le dissolu dans le droit chemin. En sortant, elle rencontre la statue du Commandeur et crie. Leporello va voir ce qui s'est passé et pousse aussi un cri. Il a tellement peur que Don Don Giovanni doit ouvrir lui-même la porte à son invité, lequel refuse les mets d'ici-bas et demande la main de son hôte en gage de sa promesse de répondre lui aussi à une invitation. Le froid de la mort saisit Don Giovanni, mais il refuse de se repentir et disparaît dans une avalanche de visions infernales. Tandis que le jour se lève, Donna Elvira et les deux couples de fiancés sont à la recherche du scélérat. Tant bien que mal, Leporello leur narre les derniers événements, qui sont confirmés par Donna Elvira. Puisqu'il en est ainsi, Don Ottavio pense pouvoir demander la main de Donna Anna, mais elle veut un an de répit. Donna Elvira entend se retirer au calme*, Zerlina et Masetto veulent prendre un bon repas, et Leporello se cherchera un patron meilleur. Tous se retirent en chantant la vieille morale sur la triste fin de ceux qui agissent mal. *(Finale du second acte).*

* Pas forcément dans un monastère, comme le veulent les traductions trop hâtives ou les exégèses qui font trop de parallèles entre les différentes pièces sur le sujet (Donna Elvira est une ancienne none chez Molière).

tie qu'on lui assigne. Il vient à Prague ; il apprécie l'ampleur, sans doute aussi la nature réelle de son succès ; il accepte la commande d'un autre opéra. Nous sommes en 1787.

Dans *Don Giovanni,* il ne manque pas d'enfoncer son clou un peu plus profondément, en forçant ce pilier de conservatisme qu'est Don Ottavio à crier *"Viva la libertà !"* jusqu'à en perdre le souffle (premier finale, mesures 384-402). Peu importe que Don Giovanni n'entende pas le slogan d'une façon qui le conduirait à renoncer aux prérogatives de son statut social ; la nuance n'échappe pas à Leporello, qui représente ici l'homme du peuple — il se plaint d'ailleurs souvent d'être la victime de son maître — et qui, dans ce passage, donne le ton. En nul autre endroit de l'œuvre on le verra prendre une telle initiative et dépenser tant d'énergie et de souffle (3) :



Cet hymne pourrait être le symbole de l'œuvre, à la fois par la liberté dont le compositeur profite face à un public qui lui est acquis et par le jeu ambigu sur le sens des mots.

Chronologie de *Don Giovanni*

1787

Début février : Mozart rentre de Prague à Vienne avec la commande ferme d'un nouvel opéra. C'est à peu près à la même époque que Lorenzo da Ponte et lui ont dû prendre connaissance du *Don Giovanni* de Bertati et Gazzaniga (donné en janvier à Venise), qui orientera leur choix vers ce sujet.

Début avril : Mozart commence la composition de *Don Giovanni.*

1er octobre : Sans avoir terminé l'œuvre, il part pour Prague avec sa femme. L. da Ponte l'y rejoint le 8 et y reste jusqu'au 15, pour pouvoir assister à la première, prévue le 14. Mais celle-ci ne peut avoir lieu, à la fois parce que la musique n'est toujours pas complète et parce que les chanteurs pragois sont plus lents que leurs collègues de Vienne à maîtriser les difficultés techniques qui leur sont posées par cette partition.

28 octobre : Mozart achève *Don Giovanni* par la composition de l'ouverture.

29 octobre : Il le dirige au théâtre de Prague devant un public nombreux et enthousiaste. L'opéra est donné presque tous les jours, notamment le 3 novembre au bénéfice du compositeur. On lui propose de rester à Prague pour en écrire un autre sans attendre, mais il refuse. A la mi-novembre, il rentre à Vienne.

1788

Avril : A Vienne, on prépare la représentation de *Don Giovanni.*

24 avril : Mozart achève le nouvel air de Don Ottavio, *"Dalla sua pace"* (K 540a).

29 avril : Il termine un nouveau duo pour Leporello et Zerlina, *"Per queste tue manine"* (K 540b).

30 avril : Il écrit la scène pour Donna Elvira, *"In quali eccessi - Mi tradì quell'alma ingrata"* (K 540c).

7 mai : On donne *Don Giovanni* pour la première fois au Burgtheater de Vienne. Il y aura sept autres représentations jusqu'au 15 décembre, puis plus aucune dans cette ville du vivant de Mozart.
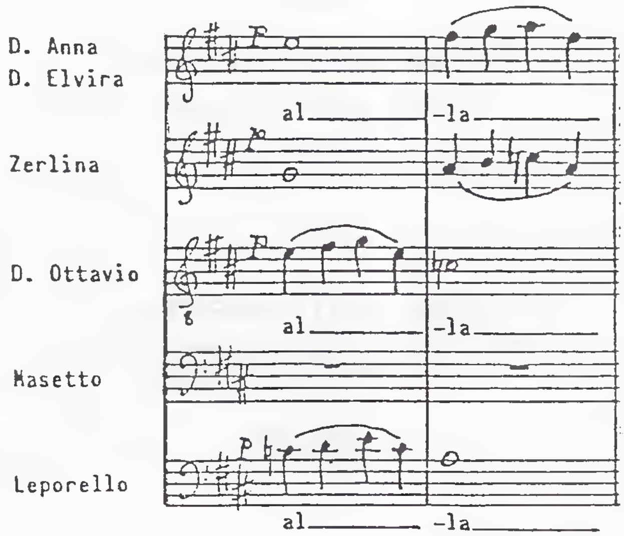
Pour le contexte, voir Philippe A. Autexier, *Mozart,* Paris, Champion, 1987, p. 63-72.
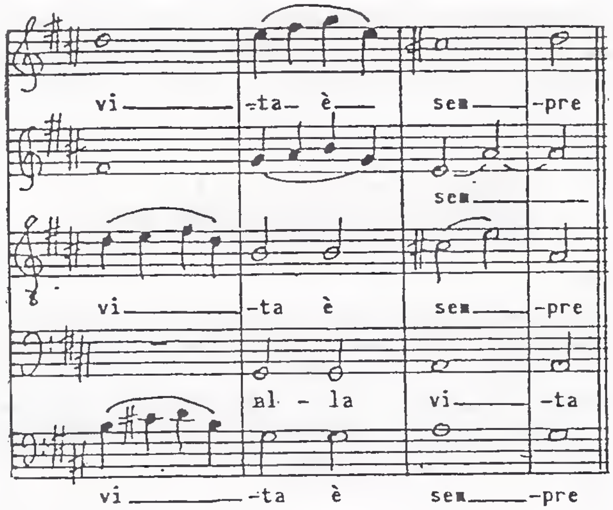
Les sources de *Don Giovanni*

Le manuscrit

L'autographe de Mozart se trouve à la Bibliothèque Nationale de Paris, sous la cote *Ms 1548 (1-8).* A moins de faire un travail qui le justifie vraiment, on ne peut pas le consulter. Il faut avoir recours à l'édition en facsimilé, publiée en 1967 par la Revue Musicale (mais épuisée de longue date, cote à la BN : *Vma 1903*), ou au microfilm (cote à la BN : *Vm Micr 536*). Si on ne peut pas travailler à la Bibliothèque Nationale, on peut obtenir en prêt interbibliothèque le microfilm du Centre National de Prêt de Versailles (cote : *F 20424*).

Car *Don Giovanni* est par excellence l'œuvre de l'ambiguïté, un peu de la même façon que l'est *Hamlet.* Elle ressemble fort à une condamnation de toute vie menée hors des limites reconnues de l'ordre social. Mais est-on bien sûr, en quittant le spectacle, que la vie vaut encore la peine d'être vécue dans ces restrictions ? Mozart, avec sa *scena ultima* (le finale du finale, en quelque sorte), semble répondre *"No !",* comme Don Giovanni : elle semble si vide, cette existence menée sur un chemin tout tracé, dont on ne sort jamais pour respirer l'aubépine à peine éclose. Est-ce que je divague ? Non : Mozart s'est bien gardé de mettre toute son imagination dans la balance pour donner de l'éclat à cette *scena ultima.* Il l'a voulue fade, et c'est ainsi qu'il en a fait la clef de l'opéra. Car son ironie n'est jamais plus cinglante que lorsqu'il est pessimiste, et la morale de l'œuvre *("questo è il fin",* presto conclusif) n'est pas faite pour le réjouir : le débit est syllabique, sans la moindre fantaisie, jusqu'au moment où il est fait allusion à la vie *("alla vita")* de Don Giovanni :





Ce manuscrit n'est pas complet ! Il y manque la dernière page (à partir de la mesure 858 de la *scena ultima*), la scène du cimetière (avant le numéro 22), quelques parties de vents pour les numéros 13, 19 et 24, celle du violoncelle dans le second finale (mesures 799-803 et 824-842), ainsi qu'une bonne partie des modifications pour la version de Vienne. Pour tout ce qui concerne la version de Prague, on dispose d'une copie complète contenant des interventions manuscrites de Mozart, au Conservatoire d'Etat de Prague. C'est la partition qui a été utilisée pour diriger la création de l'œuvre, le 29 octobre 1787.

Les éditions modernes

On dispose de deux éditions relativement économiques : *Dover,* qui est la moins chère et la plus lisible, et *Eulenburg,* en format de poche. Pour une étude approfondie, il convient toutefois de se reporter à l'édition *Bärenreiter* (publiée en 1968 dans le cadre de la nouvelle édition monumentale des œuvres de Mozart).

Traduction du livret

Il n'existe aucune traduction absolument fiable du livret de Lorenzo da Ponte. Celle publiée par l'*Avant-Scène/Opéra,* numéro 24 (novembre-décembre 1979, épuisé !) est peut-être la moins mauvaise.

Bibliographie française sur *Don Giovanni*

Il n'est pas question de signaler ici toutes les publications en français sur *Don Giovanni,* mais seulement les principales étapes, en évitant notamment les écrits centrés sur le mythe littéraire, les articles de revues et les programmes d'opéras.

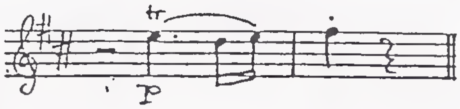
La première étude d'une certaine envergure fut celle ce Charles Gounod, *Le "Don Juan" de Mozart,* Paris, Ollendorf, 1890, deux fois rééditée : Le Plan-de-la-Tour, Aujourd'hui/Les Introuvables, 1980 ; Paris, Séguier, 1986). Il est déplorable qu'aucune des rééditions ne contienne l'opuscule jumeau de Camille Saint-Saëns, *Charles Gounod et le "Don Juan" de Mozart,* Paris, Ollendorf, 1894.

Pour le 140e anniversaire de l'œuvre parurent deux monographies qui dominent jusqu'à ce jour la production française, bien qu'elles ne soient plus disponibles : René Dumesnil, *Le Don Juan de Mozart,* Paris, Plon, 1/1927, 2/1955 ; Julien Tiersot, *Don Juan de Mozart,* Paris, Mellottée, 1927.

Une autre monographie d'envergure vit le jour pendant la guerre : Pierre-Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart,* Fribourg, Egloff, 1942. Elle a été rééditée deux fois : Paris, Plon, 1968 ; Paris, Bourgois, 1986.

Depuis la guerre, deux publications françaises seulement ont été entièrement consacrées à cet opéra : Jean-Victor Hocquard, *Le "Don Giovanni" de Mozart,* Paris, Aubier-Montaigne, 1978 ; *L'Avant-Scène/Opéra,* numéro 24 (novembre-décembre 1979).

Soudainement, le style mélodique a fleuri — et le violon se permet même le rappel d'une petite figure ornementale, avec trille à l'appui (sur le mot *"sempre"*) :



Ce dessin avait fait son apparition dès le début de la *scena ultima* sur le mot *"sdegno"* (dédain), comme une sorte de pied de nez posthume de Don Giovanni, et reviendra quelques mesures plus loin avec insistance (mesures 829-840). Tout cela est décidément ironique, mais certainement pas ambigu.

(A suivre)

Parmi les livres contenant une section (ou plusieurs) sur *Don Giovanni,* il faut citer :

— T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix, *W.-A. Mozart : sa vie musicale et son œuvre,* Paris, 1/1936, 2/1978, 3/1986 ;
— J. & B. Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart,* Paris, 1/1956, 2/1970 ;
— Frédéric M. Breydert, *Le Génie créateur de Mozart : essai sur l'instauration musicale des personnages dans les Noces de Figaro, Don Juan et la Flûte enchantée,* Paris, 1956 ;
— Edward J. Dent, *Les Opéras de Mozart,* Paris, 1958 ;
— René Leibowitz, *Le Compositeur et son double,* Paris, 1/1971, 2/1986 ;
— Dominique Fernandez, *L'Arbre jusqu'aux racines,* Paris, 1972 ;
— Henry Barraud, *Les Cinq Grands Opéras,* Paris, 1972 ;
— Rémy Stricker, *Mozart et ses opéras : fiction et vérité,* Paris, 1/1980, 2/1987 ;
— Charles Rosen, *Le Style classique,* Paris, 1982.

Notes

(1) *Prager Oberpostamtzeitung* du 12 décembre 1786, traduit d'après Oscar Teuber, *Geschichte des Prager Theaters von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit,* vol. 2, Prague, 1885, p. 207.

(2) En l'occurence, il s'agit surtout d'un droit spécifique de la femme — celui de choisir au côté de qui elle passera ses nuits —, mais la limitation du sujet ne trompe personne, en tout cas pas quiconque connaît la pièce originale de Beaumarchais (dont la traduction allemande de Rautenstrauch, commandée par un certain Emanuel Schikaneder qui voulait l'utiliser à Vienne, circule librement dans tout l'empire depuis le printemps 1785).

(3) Leporello tient toujours ses propos sur des valeurs brèves. Une seule fois on le voit garder une note plus longtemps que dans l'exemple cité, dans l'air du catalogue (numéro 4, mesures 113-115). Le sens du mot *"maestosa"* (majestueuse) chanté à cet endroit explique tout, d'autant que trois mesures plus loin *"la piccina"* (la toute petite) provoque une avalanche de doubles-croches.

MUSÉE INSTRUMENTAL

du Conservatoire National Supérieur de Musique
14, rue de Madrid, 75008 Paris

ANNÉE 1990

Cycle de conférences sur les instruments de musique

1er février	La musette avec ou sans sac *Jean-Ch. Maillard*
8 février	La flûte à bec *Henri Gohin*
15 février	La clarinette et le cor de basset *Gilles Thomé*
22 février	Le groupe des "bois" *Bruno Kampmann*
8 mars	Qu'est-ce que jouer juste *Pierre-Yves Asselin*
15 mars	Le clavecin : différentes écoles *Josiane Bran-Ricci*
22 mars	Le répertoire du clavecin *Hélène Dufour*

JOSEPH HAYDN (1732-1809)
Symphonie « La Surprise »

par A.M. POZZO DI BORGO

I – LA SYMPHONIE SON ÉVOLUTION JUSQU'À HAYDN

Comme chacun le sait, la symphonie est un genre musical qui a beaucoup évolué au cours des âges, de plus, la terminologie en a été longtemps variée et imprécise. Ainsi, les Italiens ont contribué à sa formation classique puisque leur symphonie primitive, bâtie sur le plan de l'ouverture d'opéra à l'italienne, comprend trois mouvements : un lent encadré par deux vifs. Ce n'est qu'au milieu du XVIIIe siècle que le menuet s'insère dans la symphonie entre le second et le troisième mouvements.

Quant à l'agencement interne de chaque mouvement, il ne s'élabore que petit à petit, chacun y apporte sa contribution, sa quote-part, de telle sorte que la symphonie classique ne voit vraiment le jour que dans la dernière moitié du XVIIIe siècle.

Ainsi, peu à peu, la symphonie devient véritablement une sonate pour orchestre.

II – LA SYMPHONIE : SON ÉVOLUTION CHEZ HAYDN

Peter Larsen, dans le tome I de l'Histoire de la Musique (collection de la Pléiade), nous dresse un excellent tableau de cette évolution, et ceci, en quelques pages (de la page 182 à la page 191), si bien que nous ne saurions trop apprécier cette remarquable vue d'ensemble à la fois claire et précise et pourtant point trop détaillée.

Peter Larsen insiste instamment sur le fait que, puisque Joseph Haydn n'a pas écrit de symphonie avant 1759, on voit que le titre de "père de la symphonie" ne lui revient pas de droit. Les Italiens, comme Vivaldi, Sammartini, Albinoni, Boccherini, les Allemands comme K. Ph. E. Bach et les musiciens de l'école de Mannheim, avec en particulier, les Stamitz, les Français comme Gossec l'ont devancé. Ceci n'exclue pas, bien sûr, l'apport important que la symphonie doit à J. Haydn.

Au cours des 104 symphonies qui s'échelonnent entre 1759 et 1795, il a peu à peu élevé ce genre musical à une haute distinction : grâce à lui, a) les mouvements et la structure de la symphonie – b) les mélodies – c) l'instrumentation évoluent considérablement :

a) *Les mouvements et leur structure :* Haydn marque de sa forte personnalité les mouvements traditionnels.

– Le 1er mouvement suit le plan sonate
– le 2e mouvement est très souvent un thème varié (au lieu d'être simplement un lied). La couleur et l'émotion qui se dégage des mélodies est très appréciable.
– le 3e mouvement devient un menuet classique avec son trio, au milieu. Il a souvent une saveur champêtre.
– le 4e mouvement est souvent un rondo très vif, gai, pétillant de jeunesse, de verve, d'entrain, bref, "gonflé de vie".

b) *Les mélodies* deviennent très importantes avec Haydn. Haydn plaçait lui-même la mélodie par-dessus tout : « La patience et l'étude suffisent pour assembler des sons agréables mais l'invention d'une belle mélodie est le fait du génie » disait-il.

Au cours de sa vie, les symphonies qu'il présente laissent de temps en temps apparaître son art de développer les thèmes. Il choisit de préférence de petits motifs, des fragments de thèmes avec lesquels il arrive à un développement imposant. Ceci se remarque dans le premier et le dernier mouvement surtout. Ses thèmes sont souvent d'origine populaire. Les musicologues ont mis en relief l'importance des mélodies populaires chez Haydn. Relevons notamment les chants et les danses de la colonie croate au milieu de laquelle il passa sa prime jeunesse. J. Combarieu, dans son "Histoire de la musique" nous dit : « Fils d'un paysan croate, Haydn conserva toute sa vie les caractéristiques de sa race et de sa classe ; il fut essentiellement homme du peuple, et son heureuse destinée, loin d'en affaiblir l'effet, ne servit qu'à le mettre

en relief... Presque insconsciemment, il commença à introduire les chants populaires dans la trame de sa composition, empruntant ici une phrase, là un accord, là une mélodie entière, façonnant peu à peu ses propres airs sur les modèles de son pays natal... La chanson populaire fut sa source d'inspiration, naturelle, immortelle. De là, la fraîcheur particulière de sa musique et sa vitalité... » Il faut ajouter à cela que le génie inventif de Haydn nous paraît intarissable, que sa verve mélodique personnelle ne connaît pas de limites.

c) *L'instrumentation*

L'enrichissement orchestral dans ses symphonies devient si important que, peu à peu, son instrumentation s'apparente à celle de Beethoven. Au quatuor à cordes s'ajoutent les flûtes, hautbois, clarinettes, cors, trompettes, bassons, timbales, associés par deux. De plus, Haydn s'attache à la résonance de chaque timbre, il aime les dialogues d'instruments ; bref, chacun est utilisé pour lui-même, sciemment.

Or, ce sont les symphonies dites "de Londres" qui marquent le point culminant du style symphonique de Haydn.

III – QUELQUES MOTS SUR LE PREMIER VOYAGE À LONDRES DE HAYDN

Un jour de 1790, un visiteur inconnu s'était présenté chez Haydn en lui disant : « Je suis Salomon de Londres et je viens vous chercher pour vous emmener là-bas ». Salomon était un bon musicien allemand, fixé en Angleterre depuis quelques années et, de plus, il se révélait un impresario habile. Après réflexion, Haydn se décida à faire ce voyage, le premier de son existence... Quelle aventure ! Il la redoutait quelque peu. Sa venue fut annoncée fin novembre par le "Morning Chronicle". Il partit le 14 décembre. on sait qu'au moment du départ, Mozart s'inquiéta non seulement de ce que "papa Haydn" ne parlait pas de langue étrangère, mais aussi que, saisi d'un pressentiment, il lui dit : « Je crains, mon père, que nous ne soyons en train de nous faire nos derniers adieux ».

Le départ est donc décidé, à Calais, la mer est houleuse et grise. Haydn est émerveillé et surpris par ce qu'il appelle la "bête monstrueuse".

A Londres, Haydn est l'homme en vogue : partout on l'acclame, on le reçoit, on le couvre d'honneurs. Le 18 janvier (91), il préside un bal au Palais Saint-James ; il est reçu par des ambassadeurs. On le voit partout. Son charme, sa gentillesse, sa simplicité gagnent tous les cœurs. Il a aussi d'humbles admirateurs : tel ce bonnetier qui lui offre une demi-douzaine de bas, avec les notes de musique de six de ses mélodies ! Les peintres le sollicitent pour des séances de pose ! Partout, on dit : « Voilà le grand homme ! ». Haydn s'exerce même à prononcer quelques mots en anglais, à bredouiller quelques phrases. Le Prince de Galles (futur George IV), lors de leur première rencontre, s'incline le premier devant lui ! Le roi George III le reçoit à Buckingam Palace et lui réserve un appartement au château de Windsor. Le 8 juillet 91, il reçoit le titre de "docteur honoris causa". Réception pour laquelle, il fait ses comptes, dans ces fameux carnets qu'il tient à jour durant son séjour en Angleterre : « J'ai dû payer, pour être reçu docteur à Oxford, une guinée et demi, plus une guinée pour le manteau et le voyage m'a coûté six guinées ». Mais qu'importe tout cela, Haydn sera grassement payé en Angleterre.

Tout ceci ne l'empêche pas de travailler beaucoup. Il présente six symphonies à Londres, pendant ces douze mois. Et si certaines, comme celle d'Oxford, sont déjà écrites ou ébauchées, il faut les mener à bien et les présenter. Il dit : « Pas un jour ne se passe pour moi sans travail... mes yeux en ont souffert, j'ai passé à écrire beaucoup de nuits, mais avec l'aide de Dieu, j'en viendrai à bout ». Il dit par ailleurs : « Je ne déteste pas Londres, pourtant je ne pourrais pas passer ici toute ma vie, même si je devais y gagner des millions... ». Il rêve aussi de « manger une bonne soupe allemande » !!!...

Toujours durant ce séjour à Londres, lors d'un "festival Haendel", il découvre la musique de ce musicien et s'émerveille à l'écoute du Messie : « Il est notre maître à tous » dira-t-il.

En Angleterre, il se passionne aussi pour le folklore anglais, si bien qu'il harmonisera quelques 450 chansons populaires de ce pays.

IV – LA "SURPRISE" – GÉNÉRALITÉS

La symphonie "La Surprise" n° 94 – en sol Majeur – appartient donc au groupe des "symphonies londoniennes", du premier séjour de Haydn à Londres (1791-1792). Elle voisine avec la 93e – en ré Majeur – la 95e en ut mineur, la 96e en ré Majeur, dite "le Miracle", la 97e en ut Majeur, la 98e en si bémol Majeur. La première audition de cette symphonie a lieu le 23 mars 1772 au salon de musique du Hanover Square, endroit privilégié pour entendre la musique de la meilleure qualité. Mais comme ces concerts durent longtemps et finissent très tard (souvent après minuit), Haydn se rend compte que certaines dames prennent l'habitude de s'endormir. C'est alors que "bon papa Haydn" décide de les réveiller, au cours d'une de ses œuvres, en plaçant dans son "andante", après une jolie phrase douce et paisible, un peu "assoupissante" toutefois, un accord très fort, en sol, avec timbales qui doit faire sursauter ces dames. On sait que l'effet fut bien celui désiré par le musicien. La symphonie eut un grand succès.

V – ETUDES PLUS DÉTAILLÉE

A) L'orchestre

L'orchestre comprend la quatuor à cordes, deux flûtes, deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes, deux timbales.

B) Analyse brève du premier mouvement en sol Majeur

Le premier mouvement est articulé en cinq parties : 1°) introduction – 2°) exposition – 3°) développement – 4°) réexposition – 5°) coda.

1°) – *"Adagio Cantabile" à 3/4* : Cet "adagio cantabile" sert d'introduction à tout l'ouvrage.

Haydn aime en effet beaucoup faire précéder ses œuvres symphoniques d'une introduction lente et modulante, destinée à mettre le public dans une bonne atmosphère de recueillement propice à l'audition d'une symphonie. En ce qui concerne notre symphonie, une mélodie lente, piano, en tierces, confiée aux hautbois et bassons et une jolie réponse des cordes sont destinées à mettre dans l'ambiance **(ex. musical 1) ;** cette réponse monte par degrés et, peu à peu, s'amplifie jusqu'à un "sforzando". Quelques notes d'attente, piano, aux violons laissent présager l'exposition.

2°) – *L'exposition* : "vivace assai" à 6/8 (à partir de la mesure 17).

Suit alors le "vivace assai" avec apparition immédiate du premier thème **(ex. musical 2).** Cette exposition présente donc les deux thèmes principaux. Le premier à une allure dansante avec un premier élément mélodique (mesure 17) menée par les violons, qui font ensuite apparaître un second élément rythmique (mesure 21) plus nerveux, fort, où cordes, flûtes et hautbois sont de la partie pour l'énoncer. Mesure 25, fin du premier thème et enchaînement volubile des violons sans arrêt. Le balancement rythmique propre aux mesures composées (croches, noires avec variantes) va parcourir tout ce premier mouvement où tous les instruments vont se partager, à tout de rôle, cette cellule rythmique.

A [A], un motif chromatique trois fois répété (mesure 35), suivi d'un silence très expressif, va nous amener à un premier élan vers la dominante Ré, puis La.

A [B], (mesure 54) le premier thème est en mineur **(ex. musical 3)** mais la tonalité de Ré Majeur est bien affirmée. Vient ensuite un joli passage syncopé avec opposition de nuances (p. et sf) **(ex. musical 4),** (mesure 68) **(ex. musical 5)** où la volubilité des violons, bientôt rejoints par la flûte, donne à ce passage un "coulant", une légèreté incomparable et prépare l'arrivée du deuxième thème **(ex. musical 6).**

A [C], (fin de la mesure 79) **(ex. musical 7)** apparaît le deuxième thème en Ré aux violons, avec un contrechant expressif aux violoncelles et contrebasse. Ce deuxième thème paraît, très tendre, un peu mélancolique, plus souple que le premier. Flûtes et hautbois le doublent à l'unisson. Mesure 93 : une réponse aux flûtes et hautbois (en mouvement contraire), entendue seuls, sans basse, fait songer aux répliques de Mendelssohn, ceci sur un trille de l'autre hautbois. L'exposition s'achève sur une modulation en si mineur (ex. musical 8).

3°) *Le développement* (mesure 107) est construit surtout sur le premier thème que chantent tout d'abord hautbois et violons. Commence alors une longue partie basée sur le premier thème, une sorte de dialogue entre violons 1 et 2, avec le violoncelle, la contrebasse doublée par le basson, avec opposition brusque des nuances, arpèges pour l'accompagnement ; on assiste à une partie modulante sur chromatisme des basses. Cette montée progressive aboutit à [E], et à la mesure 154 où nous sommes en présence de la réexposition.

4°) *La réexposition, en sol Majeur*

Elle est plus ornée, plus longue que l'exposition. L'orchestration est plus puissante et on remarquera que les basses ne bornent pas leur activité à accompagner simplement le thème chantant, mais qu'elles reprennent celui-ci et dialoguent avec les instruments aigus.

A la mesure 154, flûtes et violons se lancent joyeusement dans le premier thème, mais à la mesure 162, l'écriture ornée change. On ne retrouve plus, à la mesure 176, le silence expressif de la mesure 39, les basses affirment le rythme essentiel qui parcourt tout ce mouvement.

A [F], mesure 164, on retrouve les syncopes de la mesure 69, en sol cette fois-ci. Le dessin volubile qui suit est en dialogue avec les violons et le hautbois.
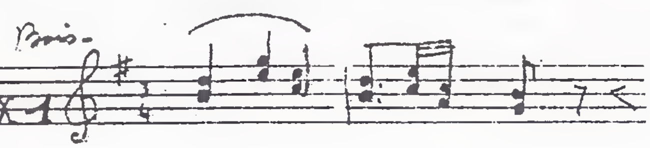
A la mesure 195, un nouveau discours s'établit entre les violons, d'une part, et les contrebasses et les bassons, d'autre part, qui évoluent, sans variante, sur le premier thème. Ces pages ne se trouvaient pas dans l'exposition.

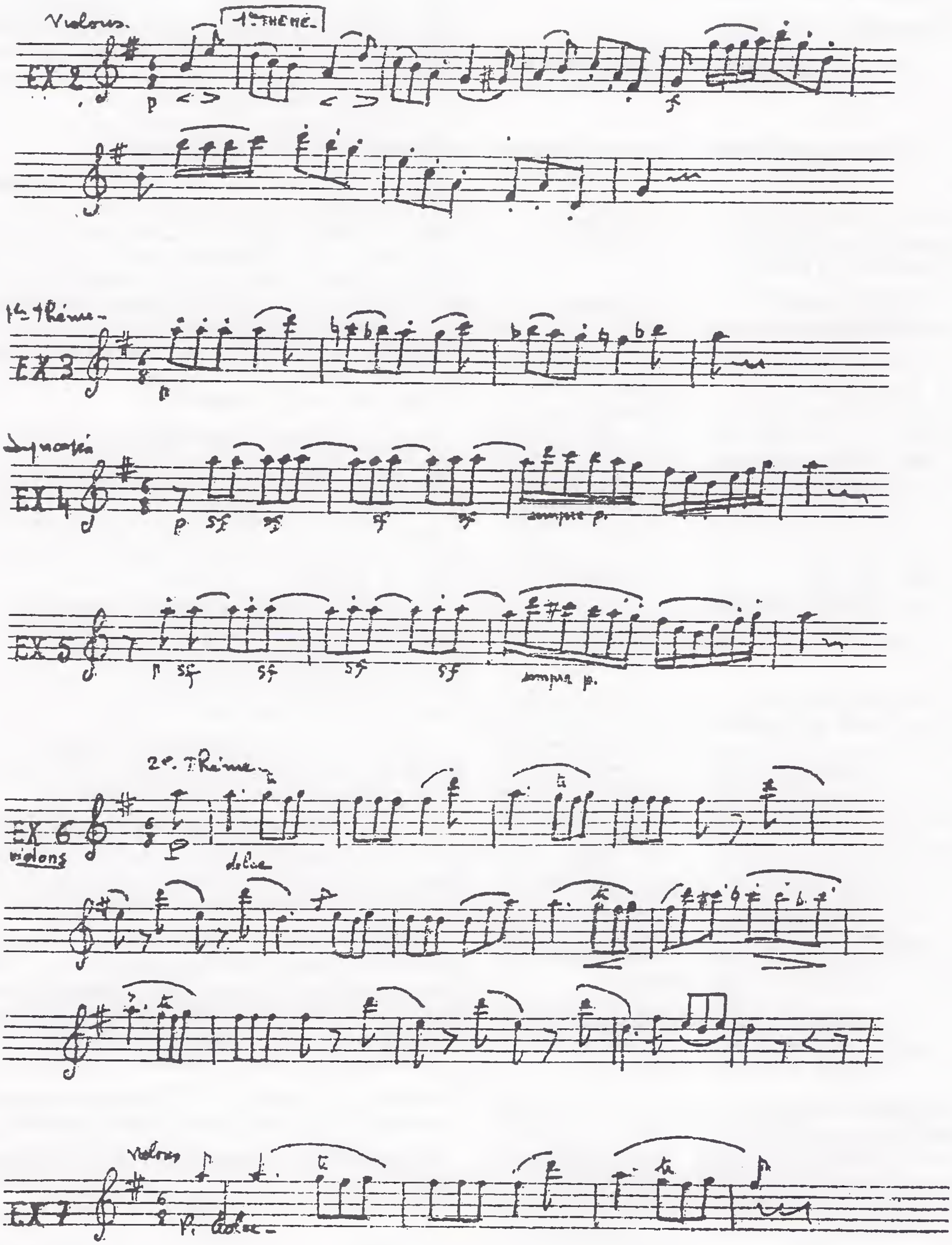
A [G], mesure 215, ce n'est pas, comme on pourrait le penser, le deuxième thème qui reparaît mais, encore une fois, le début du premier thème avec accompagnement expressif et chantant des violons. Le deuxième thème, en sol cette fois-ci (pour suivre le plan habituel de la forme sonate), fait sa réapparition à la mesure 228.
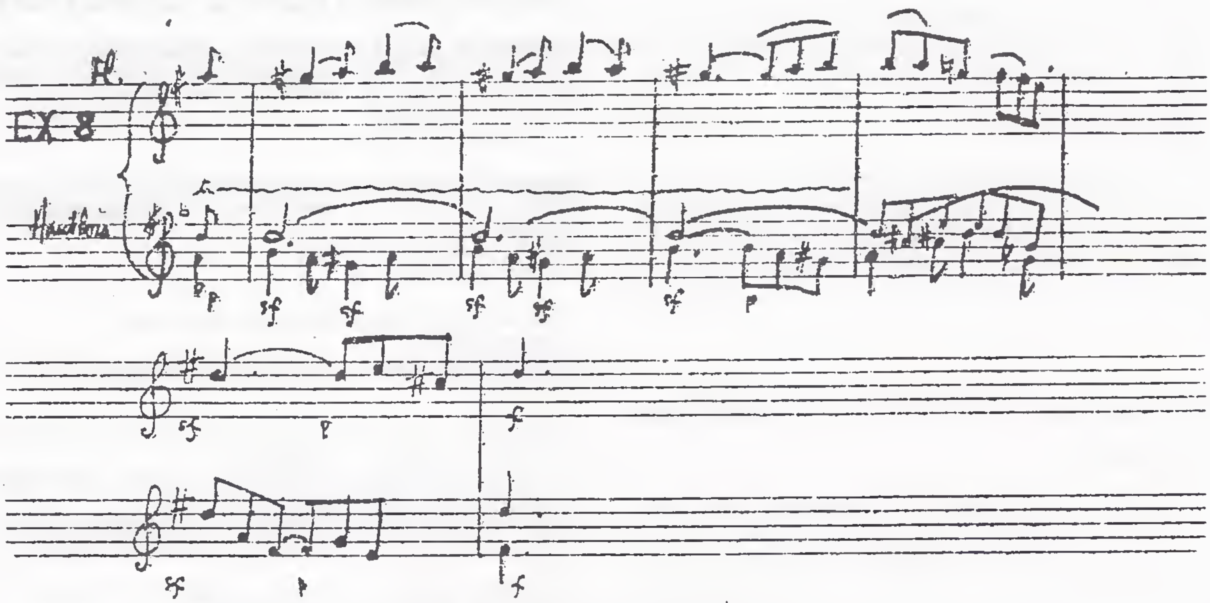
Mesure 242 : réplique, en sol Majeur, des mesures 93 et suivantes écrites dans le style de Mendelssohn.
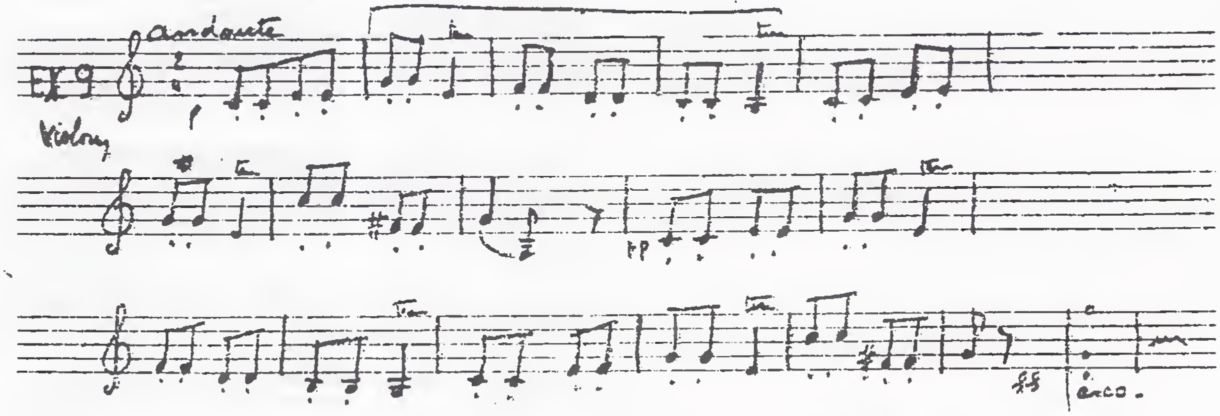
5°) *Mesure 248* : apparition de la Coda, conclusive et brillante.

EX 1




Violons
1er THEME
EX 2
EX 3
EX 4
sempre p.
EX 5
2e. Thème
EX 6
violons
dolce
EX 7
p. dolce





VI – SECOND MOUVEMENT : "ANDANTE", EN DO MAJEUR

Le deuxième mouvement est un andante, en do Majeur, tiré d'une mélodie populaire allemande **(ex. musical 9).** C'est une mélodie délicieuse, pleine de charme, bien qu'elle paraisse insignifiante. on pourrait l'attribuer à Joseph Haydn tant elle correspond à son caractère ! C'est une phrase en deux parties, la première allant vers sol Majeur et la deuxième de sol à do, exposée "à pas feutrés", en pizzicati des cordes. A la fin du premier élément, se situe le "fameux" accord ff avec les timbales. D'ordinaire, les timbales n'accompagnent que les "cuivres" à cette époque. L'effet de "surprise" est d'autant plus grand que, par la suite, cet accord ne reviendra plus ; il est comme une menace qui plane sur l'auditeur. Mais, à chaque retour du thème, on l'attend... en vain ! La légende veut, qu'effectivement, à la première audition, le public tout entier se soit levé lorsque le "terrible" accord éclata. Depuis lors, il est vrai, nos oreilles en ont entendu beaucoup d'autres et les auditeurs de notre temps accueillent plus paisiblement ce qui passait, à l'époque, pour ressembler à un "coup de tonnerre" !

Le thème naïf de cet andante qui semble "assurer ses pas" en répétant deux fois chaque note, donne lieu ensuite à une série de "variations" :

– La première variation (mesure 33) est simplement constituée par un contrechant des violons en doubles croches, évoluant au-dessus du thème.

– La deuxième variation est en do mineur (mesure 49). Elle est intéressante du point de vue rythmique car elle permet des évolutions rapides en doubles et triples croches aux divers instruments, même aux basses (bassons et contrebasses).

– La troisième variation (mesure 75) est en Majeur, cette fois-ci. Elle nous dessine une fine dentelle en doubles croches où d'abord chaque note est répétée quatre fois, puis le thème réapparaît au violon (mesure 84) avec un exquis contrechant à caractère pastoral des flûtes et hautbois.

– A la quatrième variation (mesure 107), les violons laissent s'épanouir des sextolets volubiles devant le reste de l'orchestre majestueux et quelque peu rigide. Remarquons les accords en contretemps des autres cordes.

– Cinquième variation (mesure 115) : les deux parties du thème sont inversées, la seconde partie apparaît d'abord et semble conclure, avec un point d'orgue sur un accord de septième diminuée (mesure 142). Elle est suivie par la première partie (piano) ou du moins par les premières notes de celle-ci, répétées deux fois. Le tout se termine sur des roulements de timbales et s'achève, pianissimo, dans la plus exquise des douceurs.

INTÉRÊT PÉDAGOGIQUE DE CE DEUXIÈME MOUVEMENT

Du point de vue pédagogique, disons que ce mouvement est à la portée de tous, petits et grands : ils sont séduits par les manières, d'apparence ingénue, grâce auxquelles Haydn varie son thème. Ingénuité et humour se dégagent nettement de ces pages. De plus, le thème, très facile, se retient parfaitement et peut être l'objet d'un travail d'audition, d'exercice d'oreille très intéressant.

Ajoutons, pour terminer, que le menuet et le quatrième mouvement de cette symphonie seraient sans doute tout aussi intéressants que les deux premiers mouvements à faire entendre aux élèves.

INFORMATIONS DIVERSES

- **Nombre de places offertes à la session 1990 des concours externe et interne de recrutement des professeurs agrégés stagiaires en Educ. Musicale et chant choral.**
– Concours externe :
– Concours interne : 22

- **Nombre de places offertes à la session 1990 des concours externe et interne de recrutement des professeurs certifiés (CAPES)**
– Concours externe : 312
– Concours interne : 30

- **Calendrier du concours général des lycées. Session 1990**
Education Musicale : 16 mars, classes de première et classes terminales.

- **Ville de Paris – Présentation du budget 1990 de la Direction des Affaires culturelles (Musique)**
– généralisation du prêt de disques compacts dans toutes les bibliothèques-discothèques.
– Conservatoires d'arrondissement : amélioration sensible de la situation des personnels sur le plan du statut et de la rémunération.
– procédure de reconnaissance nationale des diplomes que délivrent les conservatoires municipaux.
– réforme des rythmes scolaires avec l'accord du Rectorat pour mettre en place des classes à horaires aménagés dès le cours élémentaire. Cette mesure s'étendra progressivement à l'ensemble des conservatoires et des niveaux d'enseignement.

- **Institut de Pédagogie musicale et chorégraphique**
L'Institut édite **"75 opéras pour enfants"**. Ce répertoire présenté par Lucie Allardet, professeur à l'école normale de Beauvais et Jean-François Claudel, conseiller pédagogique, a pour objectif de guider dans leur choix les enseignants et tous ceux qui désirent monter un spectacle musical avec la participation d'écoliers ou de collégiens. 75 opéras mis en fiches, analysés et classés. Prix : 95 F IPMC – 211 Avenue Jean-Jaurès 75019 Paris. Tél. : 42 40 27 28 Poste 14-25.

- **Fédération nationale des Centres Musicaux Ruraux.**
A l'initiative du Centre, création d'une nouvelle école de musique **"la Francilienne"** pour les enfants et les adultes qui désirent acquérir et qui ne trouvent pas de place dans les écoles de musique municipales. Cette école est à même de satisfaire les demandes émanant de la région parisienne : 75-77-78-91-93-94 et 95. Une heure de cours minimum par semaine au domicile du professeur, proche du lieu d'habitation.

Renseignements : 2 Place du Général Leclerc 94130 NOGENT S/MARNE. Tél. : 48.73.06.72.

- **Musiques d'Ensemble 1990 – F.N.A.P.E.C.**
Créées il y a trois ans à l'intention des jeunes musiciens désirant aborder une carrière professionnelle, "Musiques d'Ensemble" s'affirment déjà comme une manifestation musicale d'envergure nationale. Sa formule originale (ateliers de formation au marketing musical, auditions, concerts, concours...) et le montant élevé des prix attribués chaque année aux lauréats expliquent son succès croissant.
Ouverte à tous les genres musicaux (classique, contemporain, jazz, rock...), la rencontre "MUSIQUES D'ENSEMBLE" pourra accueillir les :
16, 17 et 18 MARS 1990 au Conservatoire de RUEIL-MALMAISON une cinquantaine de groupes, de 2 à 15 musiciens âgés de 18 à 25 ans, soit près de 200 musiciens.

Informations et dossiers de candidature sont à demander à la : F.N.A.P.E.C. – 9 rue Hémet – 93300 AUBERVILLIERS – Tél. : 16 (1) 48.39.06.29

Les dossiers de candidature devront être retournés à l'adresse ci-dessus avant le 20 janvier 1990.

nOtre discOthèque

• **Fulbert de Chartres,** *Stirps Jesse,* Ensemble Venance Fortunat. Quantum QM 6899, DDD, 71'35.

Loin des modes et des polémiques, l'Ensemble Venance Fortunat veut faire entendre à nos oreilles contemporaines les chants sacrés de l'Occident médiéval, du VIe au XIVe s. Il a pris le nom d'un Italien de Ravenne, installé en Gaulle mérovingienne et consacré évêque de Poitiers en 599, poète – un des derniers représentants de l'authentique latinité – et auteur d'hymnes – dont le fameux *Pange lingua* – utilisés dans la liturgie catholique.

Après le *Codex Calixtinus* ou *Gaude félix Francia,* cet ensemble, fondé en 1975 et dirigé par la soprano Anne-Marie Deschamps, nous propose ici des œuvres de Fulbert de Chartres (c. 960-1028). Cet autre Italien fit ses études en France et devint évêque de Chartres en 1006, à l'initiative de Robert le Pieux. Savant réputé – il aurait suivi, au moins indirectement, l'enseignement de Gerbert d'Aurillac, devenu le pape Sylvestre II – il puise sa culture dans les poètes latins classiques et sa connaissance de la musique dans l'œuvre de Boèce. On lui doit une œuvre polygraphe, en partie perdue, mais il nous reste des hymnes, des motets, des séquences ou des répons comme les trois fameux qui sont enregistrés ici : *Stirps Jesse* (La souche de Jessé), *Ad nutum Domini* (Sur un signe du Seigneur) et *Solem justicie* (Le soleil de justice). Ces trois répons en l'honneur de la Vierge ont été composés pour la reconstruction de la cathédrale après l'incendie de 1020. De ce superbe édifice roman, consacré en 1057, il reste, entre autres, le célèbre portail royal.

Ces poésies en hexamètres devaient très certainement se chanter en organum. Les interprètes nous proposent les œuvres originales et les utilisations ultérieures. Un disque qui sort des sentiers battus.

• **Christoph Willibald GLUCK,** *Alceste,* Jessye Norman, Nicolai Gedda, etc., Chœur et Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, direction Serge Baudo. Orfeo C 027 823 F, 3 CD, DDD, 2 h 31' 21".

La première version de cette œuvre fut créée en 1767 à Vienne, sur un livret de Raniero de Calzabigi. Ce dernier résuma la pièce d'Euripide en une action touffue et peu crédible mais la musique de Gluck en fit un chef-d'œuvre. D'ailleurs, parmi les spectateurs de la première se trouvaient Mozart père et fils ; Wolfgang fut très impressionné, à tel point que l'on retrouve des influences de cette œuvre dans *Idomeneo* ou *Don Giovanni.*

Car Gluck est bien le créateur de l'opéra moderne ; en 1768, il fit imprimer la partition avec une *Epître dédicatoire* au grand-duc de Toscane (le futur empereur Léopold II) qui est un véritable manifeste artistique : "Je me propose de la (la musique d'Alceste) dépouiller entièrement de tous ces abus qui, introduits par la vanité mal entendue des chanteurs, ou par une complaisance exagérée des maîtres, défigurent depuis longtemps l'Opéra italien..." (cité par J.-G. Prod'homme, *Christoph Willibald Gluck,* rééd., Fayard, 1985, p. 155).

L'œuvre fut adaptée à Paris en 1776, avec un livret en français de Le Blanc du Roullet qui sut donner plus de vraisemblance à l'action et réindroduisit Hercule dans le dénouement. C'est cette version parisienne que nous propose le présent enregistrement. Serge Baudot s'y montre respectueux des intentions de Gluck, sachant mettre les chœurs en valeur et faire ressortir les innovations orchestrales, en particulier les vents et les cuivres. Nicolai Gedda est un Admète convaincant ; Jessye Norman est émouvante et l'on comprend les hésitations d'Alceste dans ce drame de l'amour conjugal. Une version très attachante, appelée à faire date.

• **Christoph Willibald GLUCK,** *Iphigénie en Tauride,* Pilar Lorengar, Franco Bonisolli, Dietrich Fischer-Dieskau, chœur de la Radio bavaroise, Orchestre de la Radio de Munich, direction, Lamberto Gardelli. Orfeo C 052 832 H, 2 CD, DDD, 1 h 56' 35".

Avec cette seconde *Iphigénie* – *Iphigénie en Aulide* date de 1774, mais Gluck avait déjà écrit un ballet (œuvre perdue) sur le même thème en 1765 – créée à Paris en 1779, Gluck peaufine son art, en pleine Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes. L'œuvre surprend encore par sa modernité – même si les quatre actes sont déséquilibrés – en particulier par la symphonie d'ouverture et le génial mélange des imprécations des Euménides et de l'apparition d'Iphigénie à son frère Oreste.

Pour traduire tous les sentiments et les drames personnels des protagonistes, il faut un chef exigeant et des chanteurs capables de transmettre l'émotion. Le plateau réuni ici convient tout à fait, et cette "tragédie à la grecque" nous est restituée d'une façon très convaincante.

• **Giocchino ROSSINI,** *Zelmira,* Cecilia Gasda, Bernarda Fink, etc., The Ambrosian Singers, I Solisti Veneti, direction, Claudio Scimone. Erato 2292-45419-2, DDD, 2 h 33'.

Incontestablement, Zelmira est une œuvre et une date marquantes pour Rossini. L'œuvre, créée à Naples, au San Carlo, en 1822, est la dernière création napolitaine du compositeur. C'est pour sa future épouse, Isabella Colbran, qu'il écrivit le rôle titre. L'œuvre devant être montée dans plusieurs grandes capitales de l'Europe, le dilettante Rossini dut particulièrement soigner sa partition. Peu importe le livret un peu confus de Tottola car cette histoire mythologique, glorification de la vertu conjugale, est emplie d'amour et de jubilation heureuse.

Cette première mondiale est une véritable révélation, et il faut chaudement féliciter les interprètes et le chef – qui a assuré la révision de la partition – de cette merveille à connaître absolument. Claudio Scimone semble se tourner vers un nouveau répertoire, à suivre ?

• **Louis SPOHR,** *4e Symphonie,* etc., Orchestre symphonique de Budapest, direction Alfred Walter. Marco Polo 8.223122, DDD, 53'01.

De forme classique mais d'inspiration romantique, l'œuvre de Spohr (1784-1859) est très inégale mais il serait injuste de méconnaître la fraîcheur de son inspiration et ses recherches dans le domaine du violon, du théâtre lyrique ou de la musique de chambre.

La 4e symphonie, op. 86 "Die Weihe der Töne" fut écrite en 1832 et offre la particularité d'être une œuvre à programme puisqu'il s'agit d'un hommage au poète Carl Pfeiffer. Les quatre mouvements suivent de très près le premier poème – "La Consécration des sons" – d'un recueil qui venait de paraître.

La double lecture d'Alfred Walter est intéressante même si l'on n'est pas toujours convaincu, mais Spohr n'est pas Beethoven... Le disque est complété par les ouvertures de *Faust* et de *Jessonda,* des œuvres peu jouées mais dignes d'intérêt. Livret en anglais.

• **Johann STRAUSS fils,** *Œuvres,* vol. 1, Orchestre philharmonique d'Etat tchèque, direction Alfred Walter. Marco Polo 8. 223201, DDD, 65'06.

Voici le premier volume de l'enregistrement intégral des œuvres de Johann Strauss fils, et c'est un événement discographique qu'il faut saluer comme il le mérite.

En mettant le disque dans le lecteur, on a un peu d'appréhension à cause des interprètes : sauront-ils faire chanter les

mélodies, transmettre une orchestration toujours soignée – Brahms, en connaisseur, appréciait beaucoup l'art de son ami – et ce je ne sais quoi qui s'appelle le charme viennois ?

On est surpris en effet dès les premières mesures de la valse op. 4 qui ouvre le disque puis, peu à peu, on s'y fait, valse après valse, polka après polka, la magie de ce diable de Strauss agit, l'orchestre et le chef nous séduisent, même si Alfred Walter n'est pas Willi Boskowsky.

Il est sans doute dommage de mélanger des œuvres d'époques différentes mais c'est un moindre mal devant cette étonnante entreprise qui nous promet bien des découvertes. Le livret est en anglais et en allemand ; Marco Polo dont le catalogue commence à s'étoffer et qui s'installe bien en France devrait faire un effort de traduction...

• **Léo DELIBES,** *Sylvia ;* Jules MASSENET, *Le Cid,* New Philharmonia Orchestra, National Philharmonic Orchestra, direction, Richard Bonynge. Decca ADRM 425 475-2, ADD, 2 CD, 1 h 58' 17".

• **Léo DELIBES,** *Coppélia;* Jules MASSENET, *Le Carillon,* Mêmes interprètes. Decca ADRM 425 472-2, 2 CD, ADD, 2 h 12' 15".

Autant l'avouer d'emblée, j'adore la musique de Léo Delibes. C'est très agréable à entendre et c'est très bien écrit ; la lecture des partitions procure de bien agréables surprises, en particulier dans l'orchestration ; Stravinsky ne s'y trompait pas qui les étudia de très près, comme celle de *Le Roi s'amuse.* C'est assez dire, je crois, tout le plaisir que procure l'écoute de ces deux grands ballets qui nous reviennent en CD. Le report est réussi et l'interprétation est superbe.

L'éditeur a complété avec des œuvres de Massenet qui, il faut bien le reconnaître, ne supportent pas le voisinage. Les amateurs retrouveront dans *Le Cid* un "tube" favori des patineurs sur glace.

• **Bela BARTOK,** *Mikrokosmos ; 44 Duos,* Lorant Szucs et Kornel Zempleni, pianos ; Wanda Wilkomirska et Mihaly Szucs, violons. Hungaroton HCD 31154-56, 33 CD, ADD, 3 h 21'03".

A l'inverse des Français, incapables encore de publier une édition monumentale des œuvres de Debussy ou de Ravel, ou d'enregistrer une intégrale de ces mêmes œuvres, les Hongrois avaient réalisé une monumentale édition Bartok en disques noirs, saluée en son temps par la critique. Le report en CD est bien avancé. Le présent coffret contient deux œuvres comparables puisqu'il s'agit d'une méthode progressive pour apprendre le piano *(Mikrokosmos)* ou le violon *(44 Duos).* On n'entend pas assez ces pièces sur les ondes, et c'est dommage car Bartok a réussi ce délicat mélange entre la pédagogie, la technique et l'art.

Comme pour les autres enregistrements de cette édition, tout a été fait pour respecter les intentions du compositeur et les interprètes y parviennent parfaitement. Un coffret à posséder pour son plaisir mais aussi pour ses nombreuses possibilités pédagogiques.

• **Heitor VILLA-LOBOS,** *2e Sonate pour violoncelle et piano ; 2e Trio avec piano,* Antonio Nunez, violon, Monique Duphil, piano, Jay Humeston, violoncelle. Marco Polo 8.223164, DDD, 59'15.

Ou bien Villa-Lobos est à la mode, ou bien les directeurs artistiques commencent enfin à reconnaître en lui un grand compositeur, je ne sais. Toujours est-il que cela nous vaut une floraison d'inédits ou d'enregistrements en DDD qui viennent heureusement combler des lacunes criantes dans les rayons de la discothèque.

On s'en convaincra à l'écoute de ces deux œuvres de chambre où le compositeur sait, comme toujours, mélanger l'umour et l'art, le folklore et l'amitié ; il nous fait partager son humanisme débordant. Les interprètes se sont pris au jeu, si bien que ce disque est une partie de plaisir. D'agréables surprises, comme des réminescences de Fauré, attendent l'auditeur. Livret en anglais et en allemand.

Philippe ZWANG

LES CHŒURS DE BERLIOZ
au festival de Divonne

La production chorale de Berlioz, en dehors de ses grandes œuvres, n'a pas très bonne presse. On pourrait même dire qu'elle n'a pas de presse du tout. Quelques clichés sommaires, et la voilà enterrée : Berlioz n'est à l'aise que dans les grands déploiements, il jouait de la guitare et par conséquent ne savait pas se servir du piano, pour lequel chacun sait que ses réductions d'orchestre sonnent mal, etc. A l'abri de ces idées toutes faites, on oublie très vite que son catalogue ne comporte pas moins d'une vingtaine de chœurs avec piano : "Musique de circonstance", déclare-t-on sans les connaître. Et l'on n'en parle plus, d'autant plus que certains d'entre eux se retrouveront ailleurs, orchestrés ou réduits à l'état de simple mélodie, voire incorporés à des ensembles plus vastes.

C'est pourquoi, au dernier festival de Divonne, ce fut presque une révélation lorsque, dans le cadre idéal du merveilleux petit théâtre plus Chéret que nature, le remarquable ensemble vocal lyonnais de Bernard Têtu nous offrit une intelligente sélection de cette production oubliée [1]. Plus d'un qui avait abordé cette partie de programme avec quelque crainte préventive, sortit du concert avec la conviction que sur ce point précis Berlioz était un grand compositeur à découvrir. Merci au Festival de Divonne-les-Bains de nous en avoir apporté la révélation.

L'une des grandes leçons de ce concert fut entre autres la démonstration du fait que, contrairement à ce qu'on dit souvent, Berlioz lorsqu'il le veut, sait admirablement se servir du piano. Alors que tant d'autres le traitent en simple fond sonore, il sait en faire, comme avant lui Schubert, mais de manière tout à fait originale, un partenaire à part entière. Il n'est que d'écouter par exemple dans *Miranda* l'extraordinaire toile d'araignée sonore que dans l'extrême aigu, généralement négligé des compositeurs, tisse sans relâche un piano arachnéen, ou, dans l'admirable *Chœur d'ombre* la longue et prenante introduction pianistique aux harmonies inattendues, dont la lente descente chromatique, soutenue à l'arrière-plan par la pulsion souterraine d'un rythme dactylique constant, est d'une intense qualité émotionnelle. Elle précède et soutient un chœur homophone auquel l'octave grave des sombres basses donne une étrange couleur sans autre modèle peut-être que le choral des Hommes Armés de la Zauberflöte.

On citerait aussi, dans *la mort d'Ophélie*, la plainte obsédante d'un dessin désolé que se partagent voix et piano, et qui prend dans la version chorale à deux voix une intensité bien supérieure à celle de la version mélodie. On relèverait dans la *Chanson à boire* la manière dont des couplets qui restent encore proches de la romance se voient relevés dans la partie centrale par le ricanement, à l'aigu du piano, d'une petite note de pédale supérieure d'un effet rutilant ; le retour inopiné du refrain en majeur après des couplets déclamés en mineur offre un saisissant contraste, et l'on devine sans peine à l'avance les futures fumées de pipe de la taverne d'Auerbach.

Nous ne parlerions ici ni du délicieux scherzo vocal de *la reine Mab* ni des *Adieux des Bergers à la Sainte Famille*, tous deux bien connus par leur réemploi, l'un dans le prologue de *Roméo*, l'autre dans *l'Enfance du Christ*, si tous deux ne nous dispensaient de salutaires réflexions. Le premier, parce qu'il nous apporte la preuve que, contrairement à la légende, l'orchestre de Berlioz peut lorsqu'il le veut être réduit au piano sans rien perdre de sa saveur. Le second, parce qu'à l'entendre on demeure stupéfait de l'ignorance d'un public musical soi-disant cultivé, et qui peut de bonne foi "avaler" le fameux stratagème attribuant à un inconnu du XVIIe siècle des modulations originales dont en 1854 le modernisme eût dû donner l'éveil à tout auditeur quelque peu informé.

Contemporain de la "Chanson à boire" (1829), le *Ballet des Ombres* (à ne pas confondre avec le "Chœur d'ombres" déjà nommé), est un exemple de l'incompréhension imméritée souvent rencontrée par les chœurs de Berlioz. Il est d'usage de n'en parler qu'en passant, sans s'y arrêter, pour rappeler que l'auteur en a repris un motif dans le scherzo orchestral de *Roméo et Juliette*. N'est-ce pas une injustice ? Malgré sa brièveté (car les trois couplets se répètent sans changement), l'audition de Divonne a permis d'y déceler un véritable petit chef-d'œuvre. Ce chœur pourtant est resté presque inconnu. Disparu peu après son éphémère édition par Schlesinger en 1829, ce n'est que vers 1900 qu'on en découvrit le manuscrit dans la collection du célèbre pianiste Raoul Pugno. Est-ce parce qu'il s'agit d'un modeste op. 2 (ou qui eût dû le devenir), œuvre d'un jeune de 26 ans, à mi-chemin entre son prix de Rome l'année précédente et le coup d'éclat de sa *Fantastique* l'année suivante ? Toujours est-il qu'Adolphe Boschot nous dit qu'en lui empruntant ce motif, particulièrement original, "Roméo" a "repris et per-

fectionné la seule idée qui en valût la peine". Oserai-je dire qu'à mon avis ce serait plutôt le contraire ? Aux voix qui l'expliquent, cet étrange motif prend un relief accru, alors que sa participation au scherzo, malgré son étincelant habillage de harpes et de cymbales antiques, a quelque peine malgré son intérêt à se relier au contexte. Boschot ironise sur les redites des reprises : elles sont inhérentes à la forme à couplets, qui était encore en 1829, malgré Schubert et surtout en France, le cadre préférentiel de la mélodie, qu'on appelait encore "romance" (on connaît sur ce sujet la magistrale étude de Frits Noske). On sait aussi, hélas, que ce n'est pas lorsqu'il cède aux appels de cette "romance" que Berlioz se montre le plus convaincant. Mais parler d'une telle page comme d'un essai "enfantin et ingénieux" apparaît surprenant de la part d'un berliozien aussi averti qu'Adolphe Boschot.

Souhaitons donc que la leçon soit entendue. Il y a certes du déchet dans l'œuvre chorale de Berlioz, et surtout dans sa partie religieuse. Mais ce qu'il en reste mérite de prendre place au répertoire des chorales, aux côtés de tant d'œuvres consacrées émanant d'autres grands romantiques qui avaient pour leur renommée en France la chance de ne pas être Français.

Jacques CHAILLEY

(1) Enregistré sur cassette Harmonia Mundi HMC 401293.

EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE - **Analyses musicales disponibles** - Prix : 35 F par numéro
50 F par numéro double

+ 12 F de port par numéro

J.S. BACH	
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M.	nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois	nos 302/303
Cantate no 4	no 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u.	nos 319/320
Petit Prélude en Do M.	nos 319/320
Passacaille en Ut m.	nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur	nos 319/320
Concerto pour 4 clavecins	no 351
2e Concerto Brandebourgeois	no 355
L.V. BEETHOVEN	
Quatuor à cordes no 17 op. 33	no 311
La Symphonie Pastorale	no 295
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement)	nos 329/330
B. BARTOK	
Quatuor no 4	no 341
G. BIZET	
L'Arlésienne (suite no 1)	no 352
H. BERLIOZ	
Harold en Italie	no 326
A. CAPLET	
Conte fantastique	no 352
J. CASTEREDE	
Sonate alto-piano	no 345
M.A. CHARPENTIER	
Dies Irae	no 345
Miserere	no 346
E. CHAUSSON	
Symphonie en Si bémol	nos 336/337
F. CHOPIN	
Polonaise en La M. opus 40 no 1	no 297
Polonaise no 5 "L'Héroïque"	no 295
Cl. DEBUSSY ET G. FAURE	
Mandoline	no 308
M. DE FALLA	
Nuits dans les Jardins d'Espagne	no 315
C. FRANCK	
Sonate piano, violon	Voir no 322
J..GILLES	
Requiem	nos 349/50
E. GRIEG	
Danses norvégiennes	no 344
G.F. HAENDEL	
Le Messie (extrait)	no 303
Water music	no 323
HAYDN	
Symphonie no 102	no 304
Quatuor l'Empereur	no 342
B. JOLAS	
Stances	nos 349/50
A. JOLIVET	
Mana	no 347
M. LANDOWSKI	
Symphonie Jean de la Peur	no 305
F. LISZT	
Mazeppa	nos 329 à 333
Les Années de Pélerinage	nos 333 à 348
F. MENDELSSOHN	
Symphonie no 4 en La M.	no 307
M. MOUSSORGSKY	
Tableaux d'une exposition	no 332
W. MOZART	
Sérénade en Sol M.	no 342
G. PIERNE	
Cydalise (1re suite d'orchestre)	nos 348-349/50
S. PROKOFIEV	
Lieutenant Kijé	no 302
Cendrillon	no 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur	no 308
H. PURCELL	
Didon et Enée (Acte III)	Voir no 322
M. RAVEL	
Sonatine pour piano, Jeux d'eau	no 301
Contes de ma mère l'Oye	no 324
Daphnis et Chloé	no 343
Concerto en sol M.	no 342
G. ROSSINI	
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville)	no 314
A. ROUSSEL	
Sinfonietta	no 347
C. SAINT SAENS	
Concerto pour violoncelle op. 33	no 332
La Danse macabre	no 338
E. SATIE	
Parade	Voir no 322
Fr. SCHUBERT	
Quatuor à cordes en Ré M.	no 306
La Mort et la jeune fille	no 328
R. SCHUMANN	
Scènes d'enfants op. 15	no 317
Manfred	no 321
H. SCHUTZ	
Cantionae Sacrae	no 322
I. STRAVINSKY	
Pétrouchka	no 338
A. SZYMANOWSKI	
Masques	nos 339/340
L. VIERNE	
3e Symphonie pour orgue op. 28	nos 339/340
R. WAGNER	
Siegfried Idyll	no 296
Le Vaisseau Fantôme - Ouverture	no 346
C.M. Von WEBER	
L'Invitation à la valse	no 333
Y. XENAKIS	
Nuits	nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicules : Prix 55 F.

Fr. SCHUBERT - Trio no 2 en mi b. (2e et 4e suite) no 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes no 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate no 106 : Actus Tragicus no 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) no 322
FRANCK - Sonate piano et violon ; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

J.S. BACH - Magnificat no 332
F. LISZT - Sonate en si mineur
E. VARESE - Ionisation

Joseph HAYDN - Quatuor "L'Empereur", op. 76, no 3 no 342
Gustav MAHLER - Extraits des "Knaben Wunderhorn Lieder"
Maurice RAVEL - Concerto en Sol

PERGOLESE - Stabat Mater no 352
BEETHOVEN - Sonate opus 109
XENAKIS - Nuits

Cahier d'Analyses A. MUSSON : Prix 55 F.

J.S. BACH - 2e suite en Si mineur Magnificat
L.V. BEETHOVEN - 5e Concerto en Mi b majeur
9e Sonate en La, dite à Kreutzer
H. BERLIOZ - Le Carnaval Romain
J. BRAHMS - 3e Symphonie en Fa majeur
P. DUKAS - L'Apprenti Sorcier
L. MOZART - Concerto pour flûte et harpe
41e Symphonie "Jupiter"
F. Schubert - Symphonie Inachevée
A. VIVALDI - Les Saisons
C.M. von WEBER - Le Freischutz (ouverture)

No spécial "Révolution Française" :
no 357 - Prix 50 F.

Baccalauréat 1990 : Prix 60 F

A. Berg - Concerto à la mémoire d'un ange
M. Ravel - Don Quichotte à Dulcinée
M. de Falla - Nuits dans les jardins d'Espagne

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS

Annuaire de la Musique : Adresses des Services Ministériels, des Conservatoires et Ecoles de Musique, des Universités, des Editeurs, des Associations, Fédérations, Syndicats... etc. 30 F + 10 F d'expédition

BAC 1990 : 60 F + 10 F de port - Disque du Bac : 72 F + 15 F d'expédition - Cassette du BAC : 72 F + 10 F d'expédition.

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (classer par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **BIETRY**
  35, rue des Arènes
  25000 **BESANÇON**
- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSIQUE BONNAVENTURE**
  2, rue Froide
  14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
  25, avenue Albert Sorel
  14000 **CAEN**
- **"TOUTE LA GAMME"**
  32, rue des Minimes
  59500 **DOUAI**
- **VANDEVILLE**
  18, rue Jean Bellegambe
  59503 **DOUAI**
- **ALLEGRO PARTITION**
  4, rue de la Monnaie
  59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **BELLECOURT MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, Quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BOUDET PIANO**
  65, rue de Lodi
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
  28, boulevard du Jeu de Paume
  34000 **MONTPELLIER**
- **MUSIQUE D'ORELLI**
  Place de la République
  68100 **MULHOUSE**
- **PIANORGUE**
  2 bis, rue de Santeuil
  44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
  41, rue de France
  06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
  45, avenue Jean Médecin
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **DUROS**
  10, rue Plelo
  35000 **RENNES**
- **Ets PAINGRIS MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**
- **DAMAMME MUSIQUE**
  3, rue Grand Pont
  76000 **ROUEN**
- **ART MUSICAL**
  15-19, Place Jean Jaurès
  42000 **SAINT-ETIENNE**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**
- **MUSISTRA**
  38, rue des Hallebardes
  67000 **STRASBOURG**
- **ARGENCE SONS**
  12, rue Anatole France
  83000 **TOULON**
- **MUSIC MELODY**
  "Le Concorde" Av. Maréchal Foch
  83200 **TOULON**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai Saint Michel
  75005 PARIS
- **PAROLES ET MUSIQUE**
  81, boulevard Saint Michel
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **HAMM**
  135-139, rue de Rennes
  75006 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **FALADO**
  Librairie Musicale
  6, rue Léopold Robert
  75014 PARIS
- **GAITÉ MUSICALE**
  3, rue Saint Simon
  78000 Versailles
- **LA CLE DE SOL**
  18, Place Pierre Goujon
  78200 MANTES LA JOLIE
- **DO DIESE**
  103, boulevard Jean Jaurès
  92100 BOULOGNE
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 ENGHIEN LES BAINS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07